

# KITÁRULÓ AJTÓK

TANULMÁNYOK SZABÓ MAGDA MŰVEIRŐL

SZERKESZTETTE: KÖRÖMI GABRIELLA, KUSPER JUDIT





Kitáruló ajtók

Tanulmányok Szabó Magda műveiről



# Kitáruló ajtók

Tanulmányok Szabó Magda műveiről

*Szerkesztők:*

Körömi Gabriella  
Kusper Judit



Eger, 2018



*Lektorálták:*

**Dr. Körömi Gabriella**  
főiskolai docens

**Dr. Kusper Judit**  
egyetemi docens

**Dr. Pintér Márta Zsuzsanna**  
egyetemi tanár

A borítón látható fotó Vámosy Béla munkája.

A kötet megjelenését támogatta az  
Eszterházy Károly Egyetem.



**ISBN 978-963-496-009-6**

A kiadásért felelős  
az Eszterházy Károly Egyetem rektora  
Megjelent az EKE Líceum Kiadó gondozásában  
Kiadóvezető: Nagy Andor  
Felelős szerkesztő: Zimányi Árpád  
Tördelőszerkesztő, borítóterv: Molnár Gergely

Megjelent: 2018-ban

Készítette: az Eszterházy Károly Egyetem nyomdája  
Felelős vezető: Kérészy László

# TARTALOM

<b>ELŐSZÓ .....</b>	<b>7</b>
<b>REGÉNYPOÉTIKA .....</b>	<b>9</b>
MACZÁK IBOLYA: Régi(módi) történet – új(abb) kontextusban .....	11
KUSPER JUDIT: Rongált arcok, zárt terek. Identitás és újraalkotás Szabó Magda <i>Az ajtó</i> és a <i>Régimódi történet</i> című regényeiben .....	27
KOSZTRABSZKY RÉKA: Az elbeszéléstechnika sajátosságai Szabó Magda <i>Freskó</i> című regényében.....	51
HERÉDI REBEKA: Az ént körülvevő kontextushalmaz és az identitás kapcsolata.....	65
MIZSER ATTILA: „a zár meg se moccan”. Kommunikációs aktusok, stratégiák Szabó Magda <i>Az ajtó</i> című művében .....	73
SZENTESI ZSOLT: Metaforikus struktúrák Szabó Magda <i>Freskó</i> című regényében .....	81
NÁSZ BARBARA: <i>Az őz</i> interpretációs lehetőségei az analitikus pszichológia tükrében.....	93
<b>A PILLANAT.....</b>	<b>103</b>
KÁRPÁTI BERNADETT: A magány narratívái – (Ki)mondás és (el)hallgatás Szabó Magda <i>A pillanat</i> és Christa Wolf <i>Kasszandra</i> című regényében .....	105
KISPÁL DÁNIEL: Identitás és metaforikusság <i>A pillanatban</i> .....	121
SINKA ANNAMÁRIA: Ez most az én pillanatom? Az átlakcentálódás folyamata Szabó Magda <i>A pillanat</i> című regényében.....	131
<b>ABIGÉL .....</b>	<b>143</b>
SOLTÉSZ MÁRTON: Debreceni Georgikon. Közelítések Szabó Magda <i>Abigél</i> című regényéhez .....	145
NAGY CSILLA: Tér- és testpoétika Szabó Magda <i>Abigél</i> című regényében .....	161
SCHÄFFER ANETT: „Csak játsszátok a hülye játékaitokat ebben a börtönben”: Transzlokalitás, transzgresszió és identitás Szabó Magda <i>Abigél</i> című regényében .....	169

<b>SZABÓ MAGDA LÍRÁJA</b> .....	<b>177</b>
KAPUS ERIKA: „Tükörcarcú álmodás.” Érintkezési pontok Czóbel Minka és Szabó Magda lírájában.....	179
PATAKY ADRIENN: „szárnyakon vagy uszonnyal” – Állati és emberi test Szabó Magda lírájában.....	193
<b>FORDÍTÁS, RECEPCIÓ</b> .....	<b>203</b>
KEGYES ERIKA: Szabó Magda <i>Az ajtó</i> c. művének két német fordításáról .....	205
KALÓ KRISZTINA: Fordítható-e a kultúra? Megoldások Szabó Magda <i>Az ajtó</i> című regényének angol fordításában .....	227
LŐRINCZ JULIANNA: A nonverbális kód verbalizált változata Szabó Magda <i>Az ajtó</i> című regényében és orosz szövegvariánsában.....	235
SIMON SZABOLCS: Az ajtó nyitva. Szabó Magda <i>Az ajtó</i> c. regényének szlovák fordításához.....	249
TAKÁCS JUDIT: Szabó Magda finnországi fogadtatása .....	257
KÖRÖMI GABRIELLA: Kultúrák keresztútján: reáliák Szabó Magda <i>Az Ajtó</i> című regényének orosz és francia műfordításában.....	267
<b>KONTEXTUSOK</b> .....	<b>287</b>
VERES ILDIKÓ: Hol van a haza és hogyan lakozunk benne? Válaszalternatívák a magyar szellemiség néhány prominens képviselőjének munkáiban .....	289
ONDER CSABA: Szabó Magda Kölcseyt olvas. Megjegyzések Szabó Magda filológusi ars poeticájához .....	301
<b>MÓDSZERTAN</b> .....	<b>319</b>
TÓTH MERCÉDESZ: Az <i>Abigél</i> taníthatósága a drámapedagógia módszereivel .....	321
NÉMETH NIKOLETT: Gondolatok Szabó Magda Abigél című regényének tanítási tapasztalatairól.....	337
<b>NÉVMUTATÓ</b> .....	<b>345</b>



## ELŐSZÓ

Az emlékévek mindig lehetőséget kínálnak az emlékezésre, a megtorpanásból fakadó új lendületvételre vagy éppen a felfedezésre, újrafelfedezésre. 2017-ben ünnepeltük Szabó Magda születésének 100. évfordulóját, melynek alkalmából szerte az országban számos megemlékezés, rendezvény idézte az író nő életművét és személyét. Az egi Eszterházy Károly Egyetem Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének Irodalomtudományi Tanszéke 2017. november 23-24-én rendezett nemzetközi tudományos konferenciát *Szabó Magda 100 – Kitáruló ajtók* címmel, ahol 34 előadó mutatta be kutatásait, olvasatait, gondolatait Szabó Magda életművét vizsgálva. E konferencia apropóján fogalmazódott meg egy tanulmánykötet terve, melynek nem titkolt szándéka a Szabó Magda-életmű kanonizálása és rekanonizálása, a szövegek több kontextusban való elhelyezése.

Szabó Magdát valójában nem kell felfedezni vagy újrafelfedezni, hiszen napjainkban is az egyik legolvasottabb magyar szerző mind idehaza, mind külföldön, műveit számos nyelvre fordították le, sikere megkérdőjelezhetetlen. Kötetünkben körüljárjuk e népszerűség lehetséges okait, rávilágítunk a művek narratív struktúrájából vagy éppen lélektani felépítettségéből fakadó jelentéseire, kitapintjuk a befogadás működési elveit, azaz igyekszünk a mai olvasók számára láthatóvá tenni e szövegek dinamikáját, felépítettségét, különös látásmódját.

Szabó Magdát nem kell felfedezni, mégis adósa az irodalomtörténet – talán éppen egy tanulmánykötettel. A Szabó Magda-életműnek a népszerűsége a legnagyobb keresztje: az olvashatóság sokszor gyanússá válhat s egykönnyen a populáris regiszterben helyezi el a műveket, hiszen – tudjuk jól – a nagy művek ismérve nem mindig a népes olvasóközönség. Igyekezetünk így arra is irányul, hogy e regényeket, verseket, drámákat kimozdítsuk e kanonikus struktúrából, felkínálva azokat a megközelítési lehetőségeket, melyek segítségével elnyerheti azt a kánoni pozíciót, amelyet külföldön már évtizedek óta birtokol. Ez az életmű helyet követel magának a nyílt kánonban: jelentős szerepe lehet a közoktatás színterén egyrészt annak megértésében, hogyan jutunk el a modernség első formációitól (a klasszikus modernről és a másodmodernről) a posztmodernig, s milyen megszólalási lehetőségeket kínál az allegorikus vagy éppen metaforikus prózanyelv, az intertextuális játék vagy éppen a fiktív önéletrajz a XX. századi prózairodalomban. Szabó Magda műveinek nyelve egyedi: intellektuális, mégis egyszerű, játékos, mégis komoly. Megszólalásmódja közvetlen, narratív struktúrája bonyolultságában is követhető.

Bízunk benne, hogy olvasóink is osztoznak ezen tapasztalatunkban, s köte-  
tünk képes lesz bemutatni az œuvre sokszínűségét.

A *Regénypoétikák* elemzései során feltárulnak a regények poétikai, narra-  
tív rendszerei, igyekszünk bemutatni a legnépszerűbb, legolvasottabb művek  
(*Az ajtó, Abigél, A pillanat*) helyét a befogadásban, külön fejezetet szentelünk  
Szabó Magda lírájának, a művek kontextuális vagy éppen interdiszciplináris  
elemzésének. Több szerzőnk Szabó Magda műveinek külföldi fogadtatását  
vagy éppen a fordítások stilisztikai, kulturális jegyeit értelmezi, hogy végül  
körvonalazódjon egy mai Szabó Magda – akit most olvasunk, s aki a mi nyelv-  
vünkön képes szólni.

A szerkesztők

# REGÉNYPOÉTIKA





## Régi(módi) történet – új(abb) kontextusban

Eddigi vizsgálataim szerint Esterházy Péter *Harmonia caelestis*ében – melynek alcíme: *Számozott mondatok az Esterházy család életéből* – a 175., 179., 180., 181., 190. és 191. „mondat” (fejezet) jelentős részben szó szerinti átvétel Szabó Magda *Régimódi történetéből*. Az Esterházy-féle „Szabó Magda-filológjáról” e tekintetben elmondható, hogy előbbi szerző – egy-két kivételtől eltekintve – pontos, szó szerinti (és természetesen jelöletlen) átvételekkel élt. Ezzel együtt gyakorlatilag ugyanazokat a technikákat alkalmazta, mint a 18. századi prédikációszerző kompilátorok – például névcserét, szűkítést és bővítést alkalmazott és sorrendi módosításokat hajtott végre.<sup>1</sup>

A névmódosításra ad példát a 180. és a 190. mondat:<sup>2</sup>

### 190. mondat

#### SZABÓ MAGDA

„Anyánk **hasonlíthatatlanul többe**t beszélt a gályarabról, a királyi tanácsosról, IV. Béláról vagy a kapitányról, mint a saját apjáról, akiről kelletlen, de annál bizarrabb adatokat közölt, ha faggattuk, mert hol azt mondta róla, hogy földbirtokos volt, hol azt, hogy semmi, hol, hogy tisztviselő Pesten a Ganz gyárban, hol meg – ez volt a legszebb, legabszurdabb – hogy uszodaigazgató.”<sup>3</sup>

#### ESTERHÁZY PÉTER

„Édesanyám **hasonlíthatatlanul többe**t beszélt a gályarabokról, a királyi tanácsosról, IV. Béláról vagy a kapitányról, mint édesapámról, akiről kelletlen, de annál bizarrabb adatokat közölt, ha faggattuk, mert hol azt mondta, hogy földbirtokos volt, hol azt, hogy semmi, hol, hogy tisztviselő Pesten a Ganz gyárban, hol meg – ez volt a legszebb, legabszurdabb –, hogy uszodaigazgató.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> A 18. századi szövegátvételek típusairól bővebben: Ocskay György: Pázmány hatása Kelemen Didák prédikációiban. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1982. 436–448. és Hargitai Andrea: Kelemen Didák prédikációinak Pázmány-kompilációi. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2001. 638–656.

<sup>2</sup> A szövegeket a kompilációvizsgálatok gyakorlatának megfelelően táblázatban közlöm. Az egyező szövegrészeket félkövér betűtípussal jelölöm.

<sup>3</sup> Szabó Magda: *Régimódi történet*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1978. 37. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

<sup>4</sup> Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2000. 192. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

## 180. mondat

SZABÓ MAGDA

„Rickl Mária okos asszony, sokat is tud Iuniorról, s mégsem eleget, arról például fogalma sincs, hogy a pallagi, nagyhegyesi, a halápi pusztán, mindenhol, ahol csak Rickl birtokok vannak, nincs olyan szénakazal, amely tövében az ifjabb Kálmán ne feküdt volna örökké kielégíthetetlen szenvedélye vállalóival, nem érzi meg a folyton ideált cserélő, de igazi testi kapcsolatot igénylő Iuniornál, hogy olyan valami uralkodik rajta, aminek még az ő erős keze sem szabhat más irányt, és Jekyl, aki a családi Bechstein zongora hangjai mellett a kishúgaival együtt énekelget, nem azonos Hyde-dal, aki bárkit ledönt, aki hajlandó ráhallgatni, s aki egy-egy ilyen szerelmi feszültséggel vibráló óra kedvéért minden esküt megtör, minden adott szót elfelejt.” (89–90.)

ESTERHÁZY PÉTER

„Édesanyám okos asszony, sokat is tud apámról, s mégsem eleget, arról például fogalma sincs, hogy a pallagi, nagyhegyesi, a halápi pusztán, mindenhol, ahol csak, itt édesapám neve következik, birtokok vannak, nincs olyan szénakazal, amely tövében édesapám ne feküdt volna örökké kielégíthetetlen szenvedélye vállalóival, nem érzi meg (a mamám) a folyton ideált cserélő, de igazi testi kapcsolatot igénylő apámnál, hogy olyan valami uralkodik rajta, aminek még az ő erős keze sem szabhat más irányt, és Jekyll, aki a családi Bechstein zongora hangjai mellett a kishúgaival együtt énekelget, nem azonos Hyde-dal, aki bárkit ledönt, aki hajlandó ráhallgatni, s aki egy-egy szerelmi feszültséggel vibráló óra kedvéért minden esküt megtör, minden adott szót elfelejt. Elfelejt.” (173.)

Az idézett szövegrészekben nyilvánvalóan nem okoz problémát, hogy a *Régimódi történet* szereplőit bizonyos „következetlenséggel” illesztette Esterházy saját művébe: hol Rickl Máriát, hol Jablonczay Lenkét helyezte „Édesanyám” szerepébe. Eljárása természetesen összhangban áll a kötet egészének szövegalkotási eljárásaival: hiszen ezen a néven illetett (csaknem) minden női szereplőt. Ő maga így nyilatkozott erről:

Tehát én nem csinállok semmi mást, csak megnézem az alanyt, és az alanyt kicserélem azzal a szóval, hogy ’édesapám’. Ez elsőre nem látszik valami nagy dolognak, nem is nagy dolog, de nagyon termékenynek bizonyult, mert a nyelv elvégez helyettem bizonyos munkát, mégpedig éppen a tabu irányában, tehát amikor nekem döntést kéne hoznom, hogy valóban le



merek-e dolgokat írni, akkor ezen nem kell gondolkodnom, mert a nyelv gondolkodik helyettem, és a nyelv bátrabb, mint én.<sup>5</sup>

A Szabó Magda-regénnyel való egybevetés külön is felhívja a figyelmet arra, hogy Esterházy a lehető legnagyobb mértékben bontja fel a forrásművek szövegstruktúráját. Az utóbbi példa azt is jól mutatja, hogy szívesen alkalmazott aprólékos módosításokat is – jelen esetben az utolsó szó ismétlését, ami igen erős nyomatékosító szereppel bír.

A szó szerinti átvételek szűkítésére a 191. mondat szövege – különösen annak első része – ad példát:

### 191. mondat

#### SZABÓ MAGDA

„Jablonczay Lenke másnap, mint ahogy, ha tehetne, mindennap, felsétált a debreceni **korzóra**, és addig járt fel s alá a városháza környékén, amíg egy olyan ismerős rá nem köszönt, akit a férje munkahelyéről ismert. A tisztviselő kalapot emelt, tovább akart menni, anyám megállította. A Kis-mester utcai Hírlap hajdani szomorú kis riportere már gyerekkorában megszerezte azt a rutint, hogy szóra bírja az embereket a hírekre szomjas Melinda kedvéért, a harminckét éves Jablonczay Lenke vidám csevegéséből gyakorlottabb fül se hallotta volna ki az aggodalmat. Az időjárásról beszéltek, a háborúról, a közellátásról, Szabó Elek kollégája gratulált a nagy örömhöz, amelyet – Elektől tudja – őszre várnak. »Valóban nagy öröm – mosolygott Jablonczay Lenke –, ennél tisztábbat, nagyobbbat másnak

#### ESTERHÁZY PÉTER

„Édesanyám egy véletlen folytán (ez nem ugyanaz a véletlen volt, mint a Rajk-pör esetében) megtudhatta, mennyit is keres édesapám. (A **korzón** összefutott apám egy kerbankos kollégájával, aki mint valami madár nyújtogatta a nyakát, mint aki keres valakit, anyám meg is kérdezte, kit keres, ő meg zavartan megmondta, hogy kicsit kevesebbet, mint apám, **nyolcvankét koronával** vagy pengővel vagy rhenus forinttal **kevesebbet**.)

<sup>5</sup> „Én egy kiegyensúlyozott magyar úr vagyok” Esterházy Péterrel beszélget Vickó Árpád. *Úzenet*, 2000. <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/51/esterhazy.html> (Letöltve: 2018. 03. 26.)

se tudnék kívánni. Miért nem nősül meg?» »Én – képedt el a tisztviselő –, most? Elég, ha magam szűkölködöm. Nem mindenki olyan bátor, mint Elek, s nem is akkora művész, hogy mindenre telik neki abból a napról napra kevesebbet érő fizetésből.« »Egy ügyes asszony semmiből is kijön – biztatta anyám. – Nem illik ilyet kérdezni, de mennyit keres maga?» A kis ember kollégája mondott egy összeget, s hozzátette, ez éppen **nyolcvankét koronával kevesebb**, mint az Eleké. Jablonczay Lenke váltott vele még pár szót, aztán elköszönt. Nem volt kedve hazamenni, befordult a Kossuth utcára, átvágott a Batthyáynyn, kísétált a temetőbe.

A Jablonczayak sírján gyökeret eresztett a borostyán, anyám leereszkedett a vörös kőperemre, gondolkozott. Kereste magában az indulatot, amiért becsapták, s nem találta, valami zavart érzett helyette, mintha valaki egy éjszaka átfestette volna az ágya felett azt a képet, amelyet elalvás előtt még megigazított, s az reggelre mást mutatna. Delet harangoztak, indulnia kellett, míg a Domb utca felé haladt, be-benézett a boltokba, nyomorultul üresek voltak. Otthon az ebéd készen várta, Anna tyúkot főzött, azt mondta, a gazda küldte a hajdúval. **Beszélgetésre a házaspár között este került sor, amikor a gyereket már elaltatták, Jablonczay Lenke közölte a férjével, világosítsa fel, miből élnek ilyen szokatlan bőségben**, mert sikerült megtudnia, mennyi a fizeté-

**Este, amikor a gyerekeket elaltatták, édesanyám közölte a férjével (édesapám), világosítsa föl, miből élnek ilyen szokatlan bőségben.**

se, és tudni szeretné, honnan fedezte az elmúlt és az idejé költségeit. Azt várta, Szabó Elek zavarba jön, de nem jött zavarba. Megint csak mosolygott, s azt mondta neki: »Kölcsönökből.« »Kölcsönökből? – riadt meg Jablonczay Lenke. – Kinek tartozik maga voltaképpen?« Szabó Elek azt válaszolta: »Mindenkinek.« Anyám azt mondta nekem, úgy megdöbbsen, hogy faggatni se tudta tovább, de apám akkor már beszélt, s amit mondott, teljes abszurditásban olyan gyönyörű volt, hogy az egyszerű szavakra nemhogy megforgatni nem tudta volna, elejtette a fegyverét. » Nem volt gyerekkora – magyarázta Szabó Elek –, ott nőtt fel a Kismester utcán, enni sem kapott tisztességesen. Nem becézték. Nem szerették. Mikor jómódba került, akkor sem a megfelelő ajándékokat kapta – tudja, mennyire becsülöm Bélát, de Bélának nincs fantáziája. Azt akartam, hogy újakezdje az életét, hogy jóvá tevődjék az a kettétört és megalázott fiatalság. Szeretem magát, és azt akartam, hogy öröljön, hogy minden napra legyen örölnivalója. Azt akartam, hogy élje a mesét. Nem élte? Nem örült?« »Micsoda örölség! – mondta anyám. – Istenem, micsoda örölség! És ki adott magának kölcsön ebben a világban, amiben egyszerűen nincs hitel?« »Mondom, hogy mindenki« – fordult felé az arc, amiről azt hitte, ismeri, és amit holtig nem ismert meg senki. Jablonczay Lenke bólin-

Azt várta, apám zavarba jön, de nem jött zavarba. Megint csak mosolygott, és azt mondta neki, kölcsönökből. Kölcsönökből?, riadt meg anyám. Kinek tartozik maga voltaképpen? Mindenkinek. Anyám úgy megdöbbsen, hogy faggatni se tudta tovább, de édesapám akkor már beszélt, s amit mondott, teljes abszurditásban olyan gyönyörű volt, hogy az egyszerű szavakra nemhogy megforgatni nem tudta volna, elejtette a fegyverét. Azt akartam, hogy újra kezdje az életét (édesanyám), hogy jóvá tevődjék az a kettétört és megalázott fiatalság. Szeretem magát, és azt akartam, hogy öröljön, hogy minden napra legyen örölnivalója. Azt akartam, hogy élje a mesét. Nem élte? Nem örült? Micsoda örölség!, mondta anyám. Istenem, micsoda örölség! És ki adott magának kölcsön ebben a világban, amiben egyszerűen nincs hitel? Mondom, hogy mindenki, fordult felé az arc, amelyről azt hitte, ismeri, és amelyet holtig nem ismert meg (senki). Édesanyám bólintott, nem volt nehéz elhinni. Ki tudott ettől az embertől megtagadni valamit? És az ennivaló?, kérdezte tovább. A húgaim küldték faluról, felelte édesapám, és itt megbicsaklott a hangja, először. Maguktól vonták meg. Anyám gondolatban újra látta a hallgatag kisasszonyokat, akikkel alig váltott pár szót, felállt, kiemelt egy irkát Kisbéla iskolatáskájából, s arra kérte a férjét



tott, nem volt nehéz elhinni. Ki tudott ettől az embertől megtagadni valamit? »És az ennivaló?« – kérdezte tovább. – »A húgaim küldték faluról – felelte Szabó Elek, és itt megbicsaklott a hangja, először. – Maguktól vonták meg.« Anyám gondolatban újra látta a hallgatag papkisasszonyokat, akikkel alig váltott pár szót, felállt, kiemelt egy irkát Kisbéla iskolatáskájából, s arra kérte a férjét, diktálja le neki, kinek és mennyivel tartozik. »Ezentúl úgy élünk, mint a többi szegény ember, letörlesztünk és megadunk mindent. Ha még egyszer megtudom, hogy kölcsönkér valakitől, elválok magától is. Jön a gyerek, a maga gyereke. Hogy indítja neki az életnek?« »Haragszik rám? – kérdezte Szabó Elek, nem büntudattal, mosolyogva, mintha mulatna a feleségén, milyen komoly, milyen kis szigorú. – Úgy érzi, becsaptam?« A kérdés megint csak abszurd volt, mert becsapta, de nem úgy, ahogy embereket be szoktak csapni, nem kára lett belőle, haszna – hogy lehet erről beszélni? »Haragudtál?« – kérdeztem anyámtól évtizedekkel később, cigarettáztunk mind a ketten, kortyolta a kávéját. Megrázta a fejét, aztán csak néztük egymást, nagy titkok tudói, Szabó Elek felesége meg a gyereke. Ugyan, ki tudott rá haragudni valaha?» (407–409.)

(édesapám), diktálja le neki, kinek és mennyivel tartozik. Ezentúl úgy élünk, mint a többi szegény ember, letörlesztünk és megadunk mindent. Ha még egyszer megtudom, hogy kölcsönkér valakitől, elválok magától is. Jön a gyerek, a maga gyereke. Hogy indítja neki az életnek? Haragszik rám?, kérdezte a papám, nem büntudattal, mosolyogva, mintha mulatna a feleségén (édesanyám), milyen komoly, milyen kis szigorú. Úgy érzi, becsaptam? A kérdés megint csak abszurd volt, mert becsapta, de nem úgy, ahogy embereket be szoktak csapni, nem kára lett belőle, haszna – hogy lehet erről beszélni? Haragudtál?, kérdezte anyámtól évtizedekkel később a fia, cigarettáztak mind a ketten, kortyolta a kávéját (édesanyám). Megrázta a fejét, aztán csak nézték egymást, nagy titkok tudói, édesapám felesége meg a gyereke. Ugyan, ki tudott rá haragudni valaha?» (192–193.)

Az apró szövegmódosítások együttes alkalmazásával összességében igen jelentős mértékű filológiai munkát végzett Esterházy a Szabó Magda-szövegen. Jó példa erre a 175. és 181. mondat szövegalkotásának behatóbb vizsgálata:

### 175. mondat

SZABÓ MAGDA

„De jegyezze meg magának, ha ő nem volna, akit szeretne a maga elgondolásai szerint, tisztességesen férjhez adni annak idején, ő, a nagya-nya megszakítana minden érintkezést Emmával; **hús rabja cédával** sem a Gacsáryak, sem a Sirók, sem a Bánnyayak nem tartottak soha kapcsolatot.” (122.)

„Lenkét egy hétre eltiltja a színháztól, pedig a lányok legnagyobb gyönyörűsége, mikor beülhetnek a páholyba, ahol lelkesednek, sírnak, pecsenyévé tapsolják a tenyerüket, s aztán **kiparancsolja az udvarra, megmutatja neki, hogy közösül a kandúr a nőténymacskával. Anyám menekülne, dédanyám ott tartja, míg csak a szerelmi viharnek vége nincs. »Ezt akarják a férfiak – mondja Rickl Mária –, hát úgy vigyázz, mert az anyád is így kezdte. Nélkülünk vagy Bartókné nélkül szóba ne merj állni egy férfival, s el ne felejtse, amit láttál. A porba akarsz hasalni, mint az állatok? Mert a szerelem odavisz.«**” (239–240.)

ESTERHÁZY PÉTER

„Az egyik nagypapám, az anyai, a másik nagypapám alkalmazottja volt, jószágigazgató vagy mi a bánat. Édesapám már kora gyermekkorában nagy szemeket meresztett a mamámra, kinek sárgatulipános szoknyájából kiharangozott a táncosnő lába. A nagymamám, az apai, ezt nem nézte jó szemmel, nem lenézésből, ellenkezőleg, a mamámat óvta a papámtól, akit ismert. Bár éppenséggel a családokat sem tartotta egymáshoz valóknak. Mi magosan vagyunk, hegyipásztor hegyipásztorral. (Verzió: puli pulival, agár agárral.) Édesanyámat úgy gondolta kigyógyítani édesapám-ból, hogy **kiparancsolta az udvarra, s megmutatta neki, hogy közösül a kandúr a nőténymacskával**, mert épp a kandúr közösült a nőténymacskával. **Anyám menekülne, de a kegyelmes asszony ott tartja, míg csak a szerelmi viharnek vége nincs. Ezt akarják a férfiak – mondja Rickl Mária –, hát úgy vigyázz, mert az anyád is így kezdte. Nélkülünk, fejedelmi többesben beszélt, szóba ne merj állni egy férfival, s el ne felejtse, amit láttál. A porban akarsz hasalni, mint az állatok? Mert a szerelem odavisz.** Édesanyám nem kí-

vánt a porban hasalni, mint az állatok,  
de az hevesen foglalkoztatta, hogy a  
szerelem hová visz. Tovább harango-  
zott hát édesapámnak. (Nagyanyám:  
**hús rabja céda.**)” (169–170.)

Az idézett szöveg jó példa a kompilatív szöveg kibővítésére, illetve újabb kontextusba helyezésére. Mint az ábra is szemlélteti, a szöveg egy (kisebb) része kereszthivatkozás, a Szabó Magda-regény egy korábbi részéből.

### 181. mondat

SZABÓ MAGDA

„Te kis szőke  
**Te kis szőke szobalány,**  
**adj egy csókot szaporán,**  
ne félj, nincsen itt senki,  
a ténsasszony nem jön ki.

Ne reszkess, kis angyalom,  
nincs itt senki, ha mondom,  
add csak hamar, szaporán,  
mert majd jönnek igazán.  
Debrecen, 1878. február 3.” (62.)

„Junior úgy érzi, szétpattan a feje, en-  
gedékeny parasztlányokkal enyeleg,  
akikhez verset ír, mint első debreceni  
próbálkozásuk idején, lesi régi imá-  
dottait a korzón, azokat is megénekli,  
a biztonságban élő, gazdag fiatalasz-  
szonyokat; Emma meglesi a kint ha-  
gyott verseket, és **kijavítja férje he-  
lyesírási hibáit.**” (198.)

ESTERHÁZY PÉTER

„Amikor édesanyám megtalálta édes-  
apám titkos füzetét, a vastagfedelűt,  
teli az idegen asszonyoknak írt ver-  
sekkel, **Te kis szőke szobalány, adj**  
**egy csókot szaporán** satöbbi, fogta  
a ceruzáját, meghegyezte, EBER-  
HARD FABER 1207 2,5 = HB, és **ki-  
javította a helyesírási hibákat.** (Az-  
tán később, **egy Guttman Ilához s**  
**Csanak Margithoz írt költemény**  
**közé, beírja házasságuk halálos íté-**  
**letét: Mosás, október 28. Lepedő**  
**három, abrosz nyolc, asztalkendő**  
**nyolc, párnahéj hét, paplankendő**  
**három, törülköző hat, női ing hu-**  
**szzonegy, férfiing huszonkettő, bu-**  
**gyogó tizenegy, szoknya tizenhat,**  
**zsebkendő tizenhat, strimpfli ti-**  
**zennégy, kapca nyolc, portörölő há-**  
**rom, tányértörölő három, hat tarka**  
**orczatörölő és két asztalkeszenő,**  
**lábravaló hét.)” (173.)**

„Hát egy Guttman Ilkához, s egy Csanak Margithoz írt költemény közé, a kemény fedelű füzet egyik lapjára beírja házasságuk halálos ítéletét:

Mosás, október 28.

Lepedő három,  
abrosz nyolc,  
asztalkendő nyolc,  
párnahéj hét,  
paplanlepedő három,  
törülköző hat,  
női ing huszonegy,  
férfiing huszonkettő,  
bugyogó tizenegy,  
szoknya tizenhat,  
zsebkendő tizenhat,  
strimpfli tizennégy,  
kapca nyolc,  
portörölő három,  
tányértörölő három,  
lábravaló hét.” (124.)

Ezt a szöveget a Szabó Magda-könyv három különböző részéből ollózta Esterházy – a versrészletet egyenesen az író által közzétett „szöveggyűjteményből”. Esterházy tehát egyfajta sajátos hivatkozást illesztett az eredeti szövegbe – ami tulajdonképpen pontos, filológiai szempontból korrekt forrás-használatot jelent.

A 179. mondatban a sorrendi cserék figyelhetők meg:

### 179. mondat

SZABÓ MAGDA

„Az első **füzet végén ott a naplója**. Heteken át olvastam a verseit, s nagyanyám szerelmes leveleit, amelyeket szintén a vastag fedelű füzetben találtam meg. »Mikor szabadítasz már ki ebből az unalmas börtönből? – sír

ESTERHÁZY PÉTER

Nem volt édesapámnál **házasságra alkalmatlanabb ember**. Neki **magának se voltak illúziói a saját személyét illetően, ő is tudta magáról, hogy képtelen a hűségre, hogy nincs ereje ellenállni semmiféle kísértés-**

a tépett papírra vetett üzenet. – Mindig rád gondolok. Délelőtt egy kis fehér egérrel planétát húzattam.« Nem restelltem összeállítani, hogy nagyapám tizenhat éves korától, 1876-tól 1906-ig, utolsó bejegyzéséig, hány olyan asszony-lány nevét **rögzítette kalligrafikus betűkkel (többnyire piros tintával és apró virágdísszel kicifrázva az indiszkrét közlést), akiért rajongott. A hölgyeket titkos jelzésekkel minősítette is** – az említett, tisztes debreceni családok majd mindegyik a bizalmas lajstromba került tagját ismertem nagy- és dédanya korukban –, nagyapám naplóját tanulmányozva ugyan törtem a fejemet, mi lehet a kriptogramok megfejtése, mit rögzített a megfejthetetlen jelekkel. Minősítő jelzései között van keresztforma, van egy a bétához hasonló, van egy dőlt, áthúzott v betű, egy p, egy c, a közepén ponttal. Csak kettőhöz írt magyarázatot: a pontos közepű U azt jelenti: régen nem érdekli, s két pont, ugyanúgy elhelyezve: »Auch nicht.« Sokat tűnődtem azon is eleinte, hogyan változhatik olyan gyakran az írása, aztán azt is megfejtettem, egyik-másik vers alatt, majdnem olvashatatlanul apró betűkkel ott állt a magyarázat: »Másolta Stenczinger Géza barátom; másolta Ilon húgom, Gizella húgom, Margit húgom, Gréf Lajos barátom.«

Nagyapám legénykorában a következőkbe volt szerelmes: Kovács Mariska, Bruckner Róza,

nek; egy esztendővel a házasságkötése előtt még mindig úgy jellemzi magát, neki naponta más lányra kerekedik kedve, s ő mindennap más nőt szeretne feleségül venni. A vastag fedelű füzet végén ott a naplója, benne tizenhat éves korától rögzítve kalligrafikus betűkkel (többnyire piros tintával és apró virágdísszel kicifrázva az indiszkrét közlést), akikért rajongott. A hölgyeket titkos jelzésekkel minősítette is, ezek között van keresztforma, van egy bétához hasonló, van egy dőlt, áthúzott v betű, egy p, egy c, a közepén ponttal. Csak kettőhöz írt magyarázatot: a pontos közepű U azt jelenti: régen nem érdekli, s két pont, ugyanúgy elhelyezve: »Auch nicht.« Az íráskép gyakori változására majdnem olvashatatlanul apró betűkkel ott állt a magyarázat: Másolta Stenczinger Géza barátom; másolta Ilon húgom, Gizella húgom, Margit húgom, Gréf Lajos barátom. Tehát: édesapám legénykorában a következőkbe volt szerelmes: Kovács Mariska, Bruckner Róza, Balogh Ilona, Szabó Veronka, Fazekas Mari, Schwarzenberg Milly, Fucks Irma, Guttmann Ilka, Csanády Piroska, Kálmánchey Mariska, Gáll Terka, Drahota Natália (az ő neve mellé később odaírta: Már nem kell!), Guttmann Laura, Zagyva Janka, Csanády Margit, Csanak Ilonka, Nánássy Mariska, Makó Ilka, Zucker Paula, Varga Ella, Csanády Ilonka, Löwenberg Zsófi-

Balogh Ilona, Szabó Veronka, Fazekas Mari, Kontay Milly, Fucks Irma, Guttmann Ilka, Csanády Piroska, Kálmánchey Mariska, Gáll Terka, Drahota Natália (az ő neve mellé később odaírta: Már nem kell!), Guttmann Laura, Zagyva Janka, Csanády Margit, Csanak Ilonka, Nánássy Mariska, Makó Ilka, Zucker Paula, Varga Ella, Csanády Ilonka, Löwenberg Zsófi-ka, Orosz Erzszi, Nánássy Róza, Piránszky Zsuzsika, Filotás Irén (ez gyűrűt ad neki, elfogadja léleknyugalommal, és később Margit húgának ajándékozza), Nánássy Erzszi, Bészler Nina, Fehér Linka, Nagy Erzsike, Révész Gizella, Hubay Teréz, Nagy Mariska, Márkus Anna, Kállay Szeréna, Riedl Erzsike, Ferenczy Ágnes, Budházy Anna, Szepessy Gizella, Grósz Melánka, Pallay Ilona, Sesztina Piroska, Beke Erzsike, Balogh Piroska, Vojnovics Ilka, Göltl Irma, Segenweiss Irma, Kubinyi Mariska, Brunner Jozefa, Mezey Gizella, Lux Gabriella, Otte Paula, Brunner Róza és Ida, Sóvágó Erzsike, Sesztina Ilona.

A listából hiányoznak a nem regisztrált pallagi, nagyhegyesi, bécsi és grazi alkalmi ismerősök, akik szintén nem lehettek kevesen.

Huszonkét esztendősen korábban kötötte végzetes házasságát, Gacsáry Emma, a felesége a lista szerint éppen az ötvenhetedik halálos szerelme volt. Mindkettőjük tragédiája, hogy Jablonczay Kálmán kemény kötéses

ka, Thököly Éva, Szabó Magduska, Nánássy Róza, Piránszky Zsuzsika, Filotás Irén (ez gyűrűt ad neki, elfogadja léleknyugalommal, és később Margit húgának ajándékozza), Nánássy Erzszi, Hubay Teréz, Riedl Erzsike, Sesztina Piroska, Beke Erzsike, Vojnovics Ilka, Göltl Irma, Segenweiss Irma, Lux Gabriella, Otte Paula, Brunner Róza és Ida, Sóvágó Erzsike, Sesztina Ilona. A listából hiányoznak a nem regisztrált pallagi, nagyhegyesi, bécsi és grazi alkalmi ismerősök (»Majd amikor a főtt lencs kikél, akkor tesszik ő nekem, hahahaha.«), akik szintén nem lehettek kevesen.”

(172–173.)



verseskötete az én kezembe került, és nem a nagyanyáméba. Nem lett volna olyan eszeveszett, sárréti nyár, a fiatal testnek olyan kívánczósága, amit ne tartott volna illedelmes féken a meghökkenés, hogy az ifjú költő egyszerűen áthúzta az egyik kisasszonynak írt vers ajánlását, s minden módosítás nélkül másnak dedikálta, majd egy harmadiknak, negyediknek. A Kis-mester utcában körötte élt nők ismerték Jablonczay Kálmánt, azt, hogy nincs **nála házasságra alkalmatlanabb ember**, nemcsak Második Anselmus lánya tudta, de Kálmán Iunior kölyök húgai is, akik a szép fiatal hölgyek szerelmi zálogait örökölték, és büszkén másolgatták költő bátyjuk izgalmas költeményeit. Nagypám írásaiból meglepő módon az derül ki, **neki magának se voltak illúziói a saját személyét illetően**. Versei, naplói olvasása közben ez döbbenett meg a leginkább: **ő is tudta magáról, hogy képtelen a hűségre, hogy nincs ereje ellenállni semmiféle kísértésnek, sőt a ránk maradt regény részletéből az is kiviláglik, hogy egy esztendővel a házasságkötése előtt még mindig úgy jellemzi magát, neki naponta más lányra kerekedik kedve, s ő mindennap más nőt szeretne feleségül venni.**” (81–83.)

„»Majd amikor a főtt lencse kikél, akkor tetszik ő nekem, hahahaha.«” (85.)

A leánynevek felsorolásában nyilván Esterházy tréfája Szabó Magduska, illetve Thököly Éva – Esterházy Pál felesége – nevének megjelenítése (Orosz Erzié helyett).

Kérdés természetesen, hogy Esterházy miként vélekedett az átvett szövegek felismerhetőségéről – azaz mennyire szándékolt ezekben az eredeti mű felismerése, illetve felismerhetősége. Ezt a kérdést szerencsére fel is tették Esterházynek és válaszolt is rá: *Az évek iszkolása – Esterházy Péter és Marianna D. Birnbaum beszélget* című kiadványban a következő párbeszéd olvasható erre vonatkozóan:

MDB: Fontos-e, érdekes-e egyáltalán, hogy a kritikus vagy az olvasó azonosítsa a vendégszövegeket az írásaiban? A visszatérő vendégszövegek leginkább a Bevezetésben tűnnek fel. Akarja, hogy felismerjék őket? Fontos ez a teljes szöveg számára?

EP: Kapásból azt mondanám, hogy nem. Más kérdés az, hogy aki semmit nem tud azonosítani, az nyilván olyan koordináták közt mozog, vagy olyan referenciákkal bír, hogy az egész intenciójáról is lemarad. Gondolom, hogy aki jól tudja olvasni a könyveimet, az per def. néhány dolgot azonosítani fog. [...] Nekem a hatás az érdekes. Az, hogy a szöveg testében egy idegen test van. Most egyfelől igaz, hogy ezek hasonulnak a szöveghez...

MDB: Vagyis belesimulnak a szövegbe...

EP: Egyfelől. Másfelől azonban mégiscsak idegen marad. Következésképpen valami billegés támad a szövegben. No most ez a billegés vagy remegés nagyon fontos. Ezt hozza az idézet; egy idézet hiába simul bele egy szövegbe, mert ha simul, ha nem simul, nem simul. Az abban meglévő irányok, melyek ugyan kiszabadítva a környezetből csak úgy-ahogy működnek – azok az irányok azért nem egészen ugyanazok, mint a szövegben meglévő irányok. Tehát valami feszültség támad. Az, aki soha semmit nem vesz észre, az ebből a remegésből sem vesz észre semmit – ami nekem fontos volna, vagy ami nekem egyedül fontos ebben az egészben.”<sup>6</sup>

Tény, hogy Esterházy több esetben is meghagyta a Szabó Magda-műben szereplő neveket – még az olyan emblematikus szereplőket is, mint Jablonczay Lenke vagy Rickl Mária – vélhetően a fentebb már említett „remegés” megtartásának szándékával.

<sup>6</sup> Marianna D. Birnbaum: *Esterházy-kalauz*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1991. 10.

Érdemes megjegyezni, hogy a *Harmoniához* készített műjegyzékben nem szerepel a *Régimódi történet*. Helyette viszont feltüntetik az *Ókút* című regényt – melyből eddig nem azonosítottam átvételeket. Az is könnyen lehet, hogy nincs is benne. Ismeretes ugyanis olyan Esterházy-jegyzés, amely arra utal, hogy az író egynek gondolta a két művet:

Úgy járt (velem, nálam) Szabó Magda hajdanán, miként Márai. Amúgy nem volna ez rossz járás; minden könyve megvolt édesanyámnak; sorakoztak, akárcsak a Máraik, és én ettől bizalmatlan lettem; nőiesbe, úri-nősbe, polgárisba, valami lágyba vagy kontúrtalanba, biztonsági kűrbe, kultúrkellemesbe utaltam, olvasatlanul, „fiatal és kegyetlen voltam, még nem szerettem igazán senkit”. Húsz éve jelent meg a *Régimódi történet*, akkor olvastam, együtt az *Ókúttal* (melyre Bata Imre hívta föl a figyelmet), így is maradt meg bennem, jó emlékezetemben, mintha 1 könyv volna [...].<sup>7</sup>

Érdemes eljárásunk azzal az elgondolással, ami talán ezzel a remegéssel kapcsolatos. A kérdés az, hogy van-e, lehet-e olyan elemzési szempont, melynek segítségével leírhatjuk ezt – és így például értelmezni tudjuk a Szabó Magda-szöveg jelenlétét is. A *Harmonia caelestis* értelmezhetjük apa-regénynek is (Milosevits Péter egyenesen dekonstruált családregegynek tekinti),<sup>8</sup> abban az értelemben, hogy sok egyéb mellett egyfajta apa-gyűjteményt is találhat benne az olvasó. Az is megfigyelhető, hogy számos műfaj is megfeleltethető ennek a szerkesztési módnak a *Harmonia caelestis*ben. Azaz feltehetően nem járunk messze az igazságtól, ha azt vélelmezzük, hogy Varga Domokos pedagógiai esszéjéből az apa pedagógiai szerepe, az Esterházy-inventárium pedig a történelmi, „nemzetségfő” családapát invokálja Esterházy művében. Ha Szabó Magda *Régimódi történetét* olvasva családregegyt tart a kezében az olvasó.

„Egy magyar mondás szerint: ha a Föld Isten kalapja, Magyarország a bokréta rajta. Azt kéne tehát csak tudnunk – a feladat! –, hogy Isten kalapja-e a Föld, s többé-kevésbé nyert ügyünk volna” – írja Esterházy Péter (legalább) két helyen.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Esterházy Péter: Az Ókútról. In: *A szabadság nehéz mánora*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2003. 260. (Eredeti megjelenés: Élet és Irodalom, 1997/22.)

<sup>8</sup> Milosevits Péter: A családregegy de(re)konstrukciója. 2000, 2005/12. <http://ketezer.hu/2005/12/a-csaladregeny-derekonstrukcioja/> (Letöltve: 2018. 03. 26.)

<sup>9</sup> Esterházy Péter: *A kitömött hattyú*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1988. 88., Esterházy Péter: *A halacska csodálatos élete*, Budapest, Pannon Könyvkiadó, 1991. 157.

Ezt az „írói receptet” alkalmazva állíthatjuk, hogy ha Esterházy egyfajta poszt-modern aparegényt – „apateózist” – kívánt megjeleníteni a *Harmonia caelestis*ben, akkor Szabó Magda *Régimódi története* lehet benne a családregény műfajának reprezentánsa.



Kusper Judit

## Rongált arcok, zárt terek. Identitás és újrakonstruálás Szabó Magda *Az ajtó és a Régimódi történet* című regényeiben<sup>1</sup>

„Hiába fürösztyöd önmagadban,  
Csak másban moshatod meg arcodat.”

József Attila

Szabó Magda *Az ajtó* című regénye kétségkívül az egyik legolvasottabb magyar regény idehaza és külföldön is, 1987-es megjelenése óta számos kiadással és fordítással<sup>2</sup> büszkélkedhet, méltán sorolta – *A pillanattal együtt* – Kabdebó Lóránt a posztmodern próza legnagyobb teljesítményei közé.<sup>3</sup> A pályakezdő, ám nagy sikert hozó társadalmi, realista hangnemet is megszólaltató regények után itt találkozunk azzal a kiforrott analitikus, önértelmező hanggal, melynek alapjait már a fiktív önéletrajzi *Régimódi történetben* (1977) vagy az *Ókútban* megismerhettük. A hangsúly azonban itt áthelyeződik: a családi gyökerek narratív feltárása és konstruálása helyett az önértelmezés különös alakzataival találkozunk, hiszen a narrátori szerepet betöltő regénybeli író (aki nem keverendő össze a szerzővel!) a lelkiismeret-furdalás és önmarcangolás keresztútjában csak egy Másik, a bejárónő, Emerenc alakján és pszichéjén keresztül képes megérteni saját cselekedeteit, összerakni életének egy epizódját, miközben megkonstruálja Emerenc teljes élettörténetét, narratív meséjét.

<sup>1</sup> A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

<sup>2</sup> Jelen kötet *Fordítás, recepció* fejezetének tanulmányai közül számos foglalkozik *Az ajtó* külföldi recepciójával: Kegyes Erika: *Szabó Magda Az ajtó c. művének két német fordításáról* 205-225.; Kaló Krisztina: *Fordítható-e a kultúra? Megoldások Szabó Magda Az ajtó című regényének angol fordításában*, 227-234.; Lőrincz Julianna: *A nonverbális kód verbalizált változata Szabó Magda Az ajtó című regényében és orosz szövegvariánsában* 235-248.; Simon Szabolcs: *Az ajtó nyitva. Szabó Magda Az ajtó c. regényének szlovák fordításához*, 249-255.; Takács Judit: *Szabó Magda finnországi fogadtatása* 257-266.; Körömi Gabriella: *Kultúrák keresztútján: reáliák Szabó Magda Az ajtó című regényének orosz és francia műfordításában* 267-285. In: Körömi Gabriella, Kusper Judit (szerk.): *Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről*. Eger, Linceum Kiadó, 2018.

<sup>3</sup> Kabdebó Lóránt: *Szabó Magda, az író és az irodalomtörténész. Irodalomtörténet*, 1997/3. 335–343.



Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy megvizsgáljam az önértelmezés különböző alakzatait a regény két hősének narratív sémáit vizsgálva, melyhez a narratív pszichológia eszközeit hívom segítségül. Összehasonlításként a *Régimódi történet* szubjektumkonstruáló elemeire fókuszálhatunk, ahol a város identitásformáló erejét vesszük görcső alá.

## Elbeszélt azonosság – elhallgatott azonosság

Életünket történetek hálózata szövi át, a személy identitását szüleitől, rokonaitól, barátaitól hallott élettörténet-elemek, majd saját konstruálású, lineárisra tett narratívumok teszik ki. E történetek stabil maggá állhatnak össze, ám e stabilitást veszélyeztetheti minden olyan szituáció, mely a narratívum által felkínált szerepeink újraértelmezését implikálja, hiszen megszűnhet az ok-okozati összefüggések sora, vagy akár megkérdőjeleződhet a jól felépített élettörténet központi magva (például egy személyiségjeggyé tett tulajdonság) is. Szabó Magda *Az ajtó* című regényének író-*elbeszélője* járja végig az identitás konstruálásának majd dekonstruálásának útját Emerenc segítségével, akinek titok-narratívaként jelen lévő élettörténete az olvasás során bontakozik ki. Az elbeszélt élettörténet megértéséhez, az identitás megkonstruálásához ekkor hívhatjuk segítségül a narratív pszichológiát, mely

a pszichológiai jelenségek olyan megközelítésmódja, amely az elbeszélést a jelenség szubsztanciális mozzanatának tartja, és a narratívum tulajdonságait a jelenség megismerésének és elméleti általánosításának a középpontjába állítja. Ebben az értelemben beszélhetünk a gondolkodás, az érzelmek, az emlékezet narratív elméleteiről, narratív személyiségfejlődési- vagy identitás elméletekről, a szociális jelentésalkotás narratív elméleteiről stb.<sup>4</sup>

A narratív pszichológia így egyfajta metapszichológiaként működik, esetünkben közelebb kerül a narratíva, az elbeszéltség teljesítményéhez, mint a klinikumhoz, terepe maga a szöveg és a szövegen átszűrődő vagy a szövegből kibontakozó nyelvi tett, performatívum. *Az ajtó* főhősei, az író- és Emerenc más-más módon konstruálják meg saját élettörténetüket. Míg az író-élete egy epizódját, egy élettörténet-részletet mesél el, addig – szintén az ő történetéhez kapcsolódva – megismerjük Emerenc teljes élettörténetét, igaz, különböző ér-

---

<sup>4</sup> László János: *Előszó. Narratív pszichológia: új megközelítés a pszichológiában*. In: László János, Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 7.

telmezési stratégiákon és szűrőkön keresztül. Szabó Magdát a mű megjelenése után több kritika érte az egysíkú jellemábrázolás miatt: Tüskés Tibor úgy vélte, „A regényben nagyon kevés a párbeszéd, hősei ritkán szólalnak meg, alakjait kívülről ábrázolja, olyannak, amilyennek ő látja őket; alig ismerjük szavaikat, gondolataikat. S ha megszólalnak, az író stílusában beszélnek, szavaik az író stílusában peregnek.”<sup>5</sup> Bár Tüskés is az egyik legjelentősebb magyar íróként hivatkozik Szabó Magdára, mégis tévútra fut elemzése: figyelmen kívül hagyja a narrátor szerepét, aki Emerenc élettörténetének megértésén keresztül elsősorban önmagát akarja megérteni, saját elbeszélésén szűri át a Másik életelbeszélését (vagy éppen el-nem-beszélését). Éppen ezért korántsem tekinthető egysíknak sem a jellemábrázolás, sem a narratíva, hiszen ugyanaz az elbeszélő(i hang) próbálja meg minél több szólamból összeállítani az arcokat, emlékeket, élettörténeteket, így téve – amennyire csak tudja – összetetté az ábrázolt világot: „A narratív komplexitást McAdams az én-érettség mutatójának tekinti. A hangsúly a történetstruktúrán van, a történetek nemcsak tartalmukban, hanem összetettségükben is különböznek egymástól. [...] A komplexitás foka azért tekinthető »fejlődési mutatónak«, mert arra utal, hogy a saját személyes tapasztalatok milyen szinten kapcsolódnak a jelentés integratív keretébe.”<sup>6</sup> A regénybeli író esetében éppen ezt a fejlődési mutatót figyelhetjük meg, hiszen képes újraértelmezni önmagát Emerenc élettörténetének és saját, Emerenchez fűződő kapcsolatának hatására. Ám ehhez be kell lépni azon az ajtón, mely a házvezetőnő titkait rejt.

## Ajtók és szerződések

Gyakran kinyitják, gyakran olvassák, mégis mintha zárva lenne az az ajtó (is), mely Szabó Magda regényeinek megértéséhez, s ezáltal (újabb) kanonikus helyükhöz vezetne. Nem célom e tanulmányban a kánon átmozgatása, a regények kultuszteremtő munkáját sem kívánom elemezni, sokkal inkább szeretnék viszont a megértés azon alakzataihoz utat és ajtót nyitni, melyek a mindenkori (de legalább a jelenkori) olvasó számára kínálnak fel értelmezési lehetőségeket, s lehetőség szerint teret engednek az újra- és önértelmezésnek is.

*Az ajtó* című regény az emlékezés és az önértelmezés regénye, az identitás kereséséé, csak az nem világos a mű elején, ki az, akinek az identitása részt vesz egy különös vándorlásban e narratív térben. A regény elbeszélője, az író

<sup>5</sup> Tüskés Tibor: Szent vagy eszelős? Szabó Magda: *Az ajtó*. *Jelenkor*, 1988/4. 379–382. 382.

<sup>6</sup> László János: *Előszó. Narratív pszichológia: új megközelítés a pszichológiában*. 10.

folyamatosan magyarázatot keres múltbéli tetteire, mentegeti önmagát, talán éppen a felmentésre vágyik, hiszen még ő sem érti teljesen, mi is történt valójában hosszú évekkel ezelőtt, ki volt Emerenc, miért nem ismerte, ki ismerte őt valójában, hogyan értelmezhető a közöttük kialakult viszony s mivé is váltak ők egymás által. Nem tud mást tenni, csak utólagosan értelmezi a jeleket, rekonstruálja őket, ezáltal persze sajátta is teszi, s olyan nézőpontot alakít ki, melyben – egyértelműen – a saját kérdéseire keres választ: „Bátran éltem idáig, remélem, meghalni is így fogok, bátran és hazugság nélkül, de ennek az a feltétele, hogy kimondjam: én öltem meg Emerencet. Ezen az se módosít, hogy nem elpusztítani akartam, hanem megmenteni.”<sup>7</sup> A narrátor/elbeszélő így rögtön a regény elején „megoldja” egyik legnagyobb problémáját, vagy legalábbis úgy tesz, mintha egy olyan hermeneutikai játékot kínálna az olvasó számára, melyben már a befogadás elején ismerjük a zárlatot, a megoldást, a befogadónak csak azt kell végigkövetnie, hogyan jut el a zseniális elbeszélő pontról pontra, fejezetről fejezetre, a nyomokat követve maga is ehhez a megoldáshoz. Ráadásul az első fejezetben – mely, akárcsak a könyv, igen szokatlanul *Az ajtó* címet viseli – megpróbálja feloldani a címadó metaforát is:

egyszer, életemben egyetlenegyszer nem az alvás agyvérzéségénységében, hanem a valóságban is feltárult énelöttem egy ajtó, amelyet akkor se nyitott volna ki, aki odabenn magányát és tehetetlen nyomorúságát védte, ha már ropog is feje fölött az égő háztető. Azt a zárat csak nekem állt hatalmamban megmozdítani: aki a kulcsot megforgatta, jobban hitt nekem, mint az Istennek [...], (6.)

Az elbeszélés itt allegorikus területre téved, segítségül hív egy ismert képet, melyből – a regény során – sikerül szimbólumot létrehozni. A *Szimbólumtár* szerint az ajtó

a külvilág és a belső tér közötti határvonal, ezért sok hiedelem és mágikus eljárás kötődött hozzá a legrégebbi időktől fogva. A rontás elhárítása és a gonosz távol tartása volt a legfontosabb feladata. Az ajtó részként az egészre is utalhat, az egész házat jelképezheti. A két világ, a két állapot közti átjáró szimbóluma. Beavatási jelképként a tudatlanságból a tudás állapotába való átlépést jelenti. [...] A keresztény szimbolikában a nyitott ajtó a legfőbb keresztény erényeket szimbolizálhatja: a Hit esetében a

<sup>7</sup> Szabó Magda: *Az ajtó*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2012. 7. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

krisztusi tanokra való nyitottságra utal, Reményként az új életbe történő belépés lehetőségét fejezi ki; a Szeretet jelképeként a híveket befogadó, oltalmazó isteni jószág kifejezője. A zárt ajtó Szűz Mária csodás, szűzi fogadására utal. A hermetikus hagyományban a zárt ajtó a megszerzendő tudást, a nyitott ajtó a megfejtett titkot jelképezi. Népmesék gyakori motívumaként több ajtó között a tiltott, zárt ajtó a titok, a veszély jelképe. A csukott ajtó az emberi lélek belső titkaira utal, s a megismerést az ajtók feltárásának mint a kitárulkozásnak a folyamata jelképezi.<sup>8</sup>

Beryl Dhanjal a *Jelek és jelképek*ben pedig így fogalmaz: „az ajtó és az ablak széles körben elterjedt metafora. Ki lehet nyitni, és be lehet zárni őket. Olyanok, mint az emberi értelem. Nem csoda, hogy meg kell védeni őket a gonosztól. A kulcs maga is fontos jelkép. A probléma kulcsa segít úrrá lenni a nehézségeken. A kulcs gyakran a hatalom jelképe.”<sup>9</sup> A címbeli és műbéli ajtó összetett jelentésvilága számos fogódzót, lehetséges utat kínál: egyszerre utal a titok jelenlétére és a feltárás lehetőségére, ugyanakkor magára a titok hordozójára is, a tiszta, szűzi, legmélyebb értelemben jó életet élő Emerencre, az ő belső életére.

Ugyanakkor túl egyszerű lenne a dolgunk, ha betévednénk az itt kitárt ajtón, s kényelmesen elhelyezkednénk az olvasás irányát befolyásoló értelmezések között: már itt sejthetjük, hogy tovább kell mennünk, át kell értelmezni az itt leírtakat is, hiszen ha ilyen „egyszerű” lenne a történet, nem is lenne szükség folytonos újraértelmezésre. Ahogyan fentebb jeleztem, a regény maga a megfejtés folyamata, igénye, maga az írás. A lejegyzés visz közelebb a lehetséges értelmezéshez, hiszen a titok csak így bontakozik ki lépésről lépésre. S csak akkor, ha nem csupán a regénybéli író értelemezi újra és újra Emerenc alakját, hanem lehetőséget kapunk arra, hogy mi is végigmenjünk ezen az úton, s az értelemkeresés során lehetőséget adjunk az identitás(ok) folytonos metamorfózisának.

Az alapvető keretek – melyek a beszélő én identitását is meghatározzák – már a második, *A kötés* című fejezetben felbomlanak: Emerenc máshogy helyezi el magát a hierarchiában, önmagára nem cselédként tekint, s ez a fordított hierarchikus viszony nemcsak az írónővel szemben mutatkozik meg, hanem a környék többi lakójával szemben is: nem tudni, milyen indíttatásból, milyen

<sup>8</sup> Pál József, Újvári Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. [http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm#ajt%C3%B3](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#ajt%C3%B3) (Letöltve: 2018. 05. 10.)

<sup>9</sup> Beryl Dhanjal: *Jelek és jelképek. Múlt és jelen*. Ford. Varga Csaba Béla. Budapest, Vento Librus Kiadó, 2011. 201.

előzményekre építve alakul ki személyiségének ez a csöppet sem egyszerű vonása, s az író sem tudja elhelyezni megalkuvást és parancsot nem tűrő énjét saját világában. Emerenc kérlelhetetlen, őt nem lehet felfogadni, ő maga dönt arról, kiválaszt s megtisztel-e egy családot azzal, hogy hozzájuk szegődik (kimondottan borsos áron – ami ellen senki nem mer tiltakozni). Ez a normától való elhajlás lesz a meg nem értés legfőbb táplálója, s éppen a jelek értelmezhetetlensége fogja generálni a mű egyik vezérmetaforájának, a titoknak a létrejöttét.

A titok ott lappang már a regény első soraiban, amikor az álomban felbukkanó ősi toposzok felkínálják magukat az allegorikus értelmezésnek: eleve ősi toposzokat alkalmaz a szöveg, mint a bezártság, a zárt ajtó képe: nem tudni, mi van mögötte, előhívja a rejtegetés gesztusát, s olyan titokzatos múltat feltételez, melyet mindenképp meg kell érteni, fel kell fejteni ahhoz, hogy eljussunk a titok megoldásához, eltörléséhez. Emerenc identitása a titkokból építkezik, minél zártabb az ajtó, ő annál erősebbnek és sebezhetetlenebbnek érzi magát, ám mégis folyton kiszökik egy-egy információ – hol szándékosan, hol véletlenül –, s a sziklaszilárd ám éppen ezért üres szubjektum egyre elmosódottabbá, s ezáltal egyre étellel telibbé válik, még akkor is, ha ennek következtében válik valóban balladai hőssé, az elbeszélés maga pedig balladaszerűvé a maga stílári eszközeivel: a kihagyással, a sejtetéssel vagy éppen a végletes tragédia lirizálásával. S amint Emerenc a megismerhetetlen, megközelíthetetlen hősből egyre plasztikusabbá válik, úgy válik a regény tere is egyre valószínűtlenebbé, az író kezdeti kijelentései pedig egyre inkább megkérdőjelezhetővé.

A valószínűtlenség egyik oka éppen az elbeszéléstechnikában rejlik: mindenki mást tud, minden megszólaló máshogy értelmezi Emerencet, más arcot konstruál neki, így maga az elbeszélés válik viszonylagossá (éppúgy, mint Szabó Magda *Freskó* című regényében). Az így létrejövő kaleidoszkópdarabokat aztán a narrátor-író építi össze először Emerenc, majd saját élettörténetévé. Nem véletlen, hogy kaleidoszkópot említek, hiszen ennek az eszköznek a tulajdonsága éppen az, hogy más képet mutat, ha megrázzuk: ugyanaz a tárgy, ugyanazok az üvegdarabkák (emlékfoszlányok) találhatók a belsejében, ám minden rázás után más képet mutat, a darabkák máshogy rendeződnek össze. Nem végtelen a lehetőségek száma, ráadásul van rend is, méghozzá nagyon is szép eredménnyel kecsegtető rend, hasonlóan a narratív pszichológia élettörténet-konstrukcióihoz:

Miközben az elbeszélés elvben végtelen számú lehetséges világot állíthat elő, az elbeszélés saját, mind mentális, mind anyagi (nyelvi-kommunikációs) reprezentációs tulajdonságainál fogva, mind pedig szociális be-

ágyazottsága révén »rendet« visz az értelmezésbe. Vagyis a konstrukció vagy értelmezés nem relativizálódhat korlátlanul, nem válhat parttalan-ná akkor sem, ha a narratív megközelítés antiesszencialista álláspontra helyezkedik mind az én-t, mind a szociális jelentéssalkotás más formáit illetően.<sup>10</sup>

Ezzel a technikával Szabó Magda igen sajátos műfajt teremt, s ennek segítségével megpróbálhatjuk magát a műfajt meghatározni – egyrészt Szabó Magda művei között, másrészt valamelyest kijelölni helyét a világirodalmi regény-poétikákban.

Szabó Magda művei között (sok más tipológia mellett s egyelőre elég meszsziről indulva) megkülönböztethetünk fikciós és fikciós-önéletrajzi vagy fikatív-önéletrajzi műveket. Az előbbiek közé tartozhat például *Az őz*, a *Freskó*, az *Abigél*, a *Pilátus* stb., míg az utóbbiak között foglal helyet a *Régimódi történet*, az *Ókút*, a *Megmaradt Szobotkának* és *Az ajtó*. A két kategória között talán az a legszembevetendőbb különbség, hogy a fikatív-önéletrajzi regények között olyan reális elemekkel számolhatunk, melyek – önmagukon túlmutatva – jelle válnak, s pusztán mennyiségüket, ezáltal szövegkohéziós erejüket tekintve nagyobb számban találhatók meg e regényekben, mint a fikatív regényekben (ahol nyilvánvalóan ugyancsak találkozunk reális elemekkel, de ezek általában kevésbé demonstratívan jelennek meg a fikciós történetben).<sup>11</sup> A fikatív-önéletrajzi történet viszont azáltal, hogy reális elemei ilyen módon jelle válnak, létrehozzák a regényben az imagináriust, mely immár saját(os) szabályrendszerrel rendelkezik, átírva a reális fogalmát.

E formálódó imaginárius világok között is van eltérés (és átmenet), ha a műfaji csoportba tartozó műveket összehasonlítjuk. Míg például a *Régimódi történet* reális jegyei nem mindig akarnak önmagukon túlmutatni, megmaradnak referenciálisnak, addig *Az ajtó* valamiféle átmenetet képez e két, fentebb említett műfaji kategória között: nem akar nyíltan önéletrajzi lenni, ugyanakkor megmaradnak olyan sajátos, írói önéletrajzi elemek (személyek, helyszínek, események), amelyek referencialissá válhatnak, ám itt éppen a referencialitás törlődik el azzal a nem kétséges szándékkal, hogy itt és most, az imaginárius világban teremtdjenek meg új név alatt és új helyszínen a jelek. Az elbeszélő maga (többnyire) elveszíti nevét (ritkán jelenik meg a Magdus név), ironiként aposztrofálja önmagát, a realitás Mariskája Emerenc lesz, hajdúsági helyszínné

<sup>10</sup> László János: *Előszó Narratív pszichológia: új megközelítés a pszichológiában*. 8.

<sup>11</sup> A fikatív, a reális és az imaginárius fogalmát Wolfgang Iser tanulmánya alapján használom: Wolfgang Iser: *A fikcionálás aktusai*. Ford. Katona Gergely. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1997. 51–84.



változik a kitalált Nádori és Csabadul. A játék így viszont kétirányú: azáltal, hogy a reális elemei egy többszörös határátlépésnek köszönhetően válnak jellé, el is mossák a realitáshoz kapcsolódó jelentésréteget, s immár a műfaji megjelölés „önéletrajzi” eleme is jelentésváltozáson megy keresztül: az önéletrajz ebben az esetben csak fiktív önéletrajz lehet, a regény imaginárius világán belül létezik, így a kötőjellel írt mellérendelő „fiktív” szó átváltoztatható jelzővé: fiktív önéletrajzzal van dolgunk. Erre a fiktív önéletrajziságra reflektál már akkor is, amikor folyton újraírja és újraértelmezi az értelmezés és megértés érdekében a múlt eseményeit. A fikcionálás aktusával él a *Régimódi történet*ben is, amikor az első, *Kanna, hattyúkkal* című fejezetben megteremtődik az elbeszélő és újratemtődik az emlékezet: van egy én, aki felejt és egy másik én, aki emlékezik.<sup>12</sup> Csak így jöhet létre egy diffúz, folyton változó múlt és annak értelmezése, egyre bizonytalanabbá és jelszerűbbé téve a reális elemeit. Olyasmi ez, mint Virginia Woolf törekvése: „Ha újraírnám a történelmet...”<sup>13</sup>. A múltat, a történelmet írja át a fiktív önéletrajz is – azt a múltat, ami eleve csak elbeszéltségében, tehát fikciós voltában létezhet, s ezáltal teszi sajátta. Így válik először a saját múlt is fikcióvá, az így keletkező történet pedig – a folytonos önreflexiónak és önértelmezésnek köszönhetően – allegorikussá. Erre az allegorikus olvasatra lehet példa az az elbeszélői hang, mely a *Für Elise*-ben *A pillanatot* fogja önéletrajzi regényként olvasni: „a Creusa-epizód disszonanciáját gyerekként is kétellyel fogadtam [...], időbe telt, sok évtizedbe, mire megfogant bennem saját magam életrajzi regényeként egyetlen hiteles története, regényem, *A pillanatot*.”<sup>14</sup>

Ha *Az ajtó* esetében ezt a fiktív önéletrajzot szeretnénk más műfajok irányából is megközelíteni, igencsak tág teret kell engednünk a műnek, olyannyira, hogy ki kell lépni a regény világából, s elindulni más epikus műfajok felé, sőt még a műnemváltás sem elképzelhetetlen. A mű – elsősorban intertextuális és hypertextuális utalásainak köszönhetően – magára tudja venni az eposzok jellemző jegyeit is, igaz, a klasszikus / iskolás eposzi kellékek s műfaji jegyek nem mind találhatók meg benne, ám ha a történet pragmatikai szintjén nem is, a metaforák segítségével igencsak kozmikussá, nagy formátumúvá tud válni. Nem maga a helyszín vagy a szereplők által betöltött (társadalmi, történelmi) szerepek teszik naggyá, hanem a mű allegorikus szintjén kibontakozó utalás-rendszerek és a retorikai szinten megjelenő jelentések. A textuális térben mozgó eposzisághoz viszont szervesen kapcsolódik a tragédiák szubjektuma (mely

<sup>12</sup> Szabó Magda: *Régimódi történet*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006. 13.

<sup>13</sup> Virginia Woolf: *Saját szoba*. Ford. Bécsy Ágnes. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. 84.

<sup>14</sup> Szabó Magda: *Für Elise*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002. 16.

a regénytől soha nem állt távol), hiszen Emerenc alakja és szubjektumának válsága megfeleltethető a görög sorstragédiák hőseiének. Itt is végletes, nagy büntetésekkel találkozunk, s többnyire nem találjuk az ok-okozati összefüggést és megfeleltetést, Emerenc sokszor az istenek játékszere, így viszonya Istenhez igen sajátossá válik: folyamatosan tagadja, ám saját hitében megfér, hogy higgyen a túlvilágban.

Nem véletlen az eposziság megidézése, hiszen a műben számos mitológiai utalást találunk, melyek szöveg- és jelentésszervező erővel bírnak. Egyszerre van jelen a bolyongó Aeneas, az isteni düh képviselője, de ugyanakkor Médeia is megjelenik, aki felfalja saját gyermekeit, ahogyan Emerenc is „felfalhatja” saját múltját, a lakomára hívott Évike alakját Violával (a mitológiai állattal) az elmaradt látogatás miatt.

A mű központi metaforái is helyet kaphatnak a mitológiában: ősi toposzként jelenik meg a már említett ajtó (vagy éppen kapu), mely éppen az *Aeneis*-ben az életbe való átlépést is jelentheti a Trójából való menekülés során, ugyanakkor a regénybeli „tiltott város” éppen a zárt ajtónak köszönheti tiltottságát és titkosságát. Az ajtó elzárja az érdemtelen elől a válaszokat, emellett viszont benne rejlik a kitárulkozás lehetősége: mindaddig, míg nem jön rá a nyitjára, akár fal is lehetne, de éppen azért nem fal, mert van nyitja, zárja, kulcsa stb. Az ajtó viszont azáltal, hogy távol tartja a betolakodókat, a bent lévőkre is hatással van: bezárja őket, lehetetlenné teszi az érintkezést a kintiekkel, az ajtón kívül rekedtekkel. Láthattuk már az első fejezetben is, hogy az elbeszélő (rém)álmában nem attól fél, hogy nem jut be egy ajtón, hanem éppen attól, hogy nem tud onnan kijutni, nem lesz senki, aki ismerje a zár kinyitásának titkát. Ha innen olvassuk a művet, egészen más értelmezési lehetőséget kínálhatunk fel Emerenc alakjának is: elképzelhető, hogy nem az író (és a többi ismeretlen és ismerős) reked kívül az ajtón, hanem éppen Emerenc záródik be (folyamatosan és egyre jobban) saját ajtaja mögé, saját belső világába, saját félelmeibe és traumáiba. A többiek csak asszisztálnak, kevesen kerülnek a közelébe, a kulcsot pedig senki sem kapja meg: Emerenc önmagát zárja be, teszi azzá, amitől legjobban retteg.

Így válik valóban mitologikussá, felnagyítottá a halál képe is, hiszen semmi sem szokványos Emerenc világában: gyerekkorában kistestvérei nem pusztán meghalnak, hanem hullává válnak, saját halála pedig valójában megelőzi annak biológiai bekövetkeztét: Emerenc még ugyan él, de már nem önmaga, megfosztották attól a stabil kerettől, amibe még kapaszkodhatott, ami bezárva tartotta őt a titkok közé. Ebben az állapotban eggyé válik befogadott macskáival is, akiknek sorsát előre megírná, s a gazda, Emerenc halálával rájuk is pusztulás várna – méghozzá az író keze által. Emerenc itt élet és halál urává válik, egyfajta profán istenné, ám nem véletlenül vagyunk mitologikus talajon: van

valami, ami még az istenneknél is nagyobb: a sors, ami kifürkészhetetlen.

A kifürkészhetetlenség dinamikájára játszik rá az elbeszélő akkor is, amikor magát a történetet és Emerenc alakját különböző elbeszéléseken, viszonyokon keresztül ismerhetjük meg. Nemcsak az író nő értelmez, hanem mindazok a személyek (és állatok) is, akikkel a bejárónő kapcsolatba került, ezért az így kialakuló kép korántsem nevezhető egységesnek. Mintha egy kirakós darabjait illesztenénk össze, amikor a különböző narrációkból kibontakozik egy arc és hang, ami hol tisztább, hol homályosabb, hol közelebb kerül, hol nagyon távol van.

Emerenc kapcsolata az író nő férjével látszólag felületes. A nő következetesen gazdának szólítja, magában hordozva ezzel azt a férfiközpontú világot, melyben a férfi a ház ura, mindenki parancsolója. Ugyanakkor rögtön dekonstruálja is ezt a magával hozott értékrendet, hiszen a gazdát csak grammatikai szinten fogadja el tradicionális szerepében, retorikailag egészen más bontakozik ki a szövegben: inkább gyereknek tartja, olyan ajándékot visz neki, aminek egy gyerek örülne, emellett többnyire tehetetlenként, cselekvésképtelenként értelmezi. Ám e gyermekként felfogásban – kezdeti sértő, lekicsinylő volta ellenére – mégis van valami pozitív értékítélet is, hiszen a gyermekséget összekapcsolja a tisztasággal, naivitással, őszinteséggel, s éppen a gazda lesz az, aki igazán megérti Emerenc tragédiáját vagy az író nő vétkét, s látja át a mű végén az Emerenc halála utáni kusza hierarchikus helyzetet.

Ugyancsak fontos aspektusokkal, értelemmel ruházza fel Emerenc alakját az alezredeshez fűződő viszonya is, aki a nő és a mindenkori hatalom között közvetít, egyfajta ütközőzóna, hatalmas szükség van rá e sajátos világnézet létezéséhez. E pártfogó alakja akár a szabadság metaforája is lehet, hiszen ő az, aki a leghetetlenebb helyzetekben is a le nem írt törvények szerint képes cselekedni a leírtakkal ellentétben, méltóságát megőrizve.

Emerenc barátnői (úgy is, mint három grácia) három különböző beszéd- és értelmezésmódot képviselnek. Polett leginkább öngyilkosságán keresztül értelmezi kapcsolatukat, melynek előkészítésében Emerenc is részt vett. Ez az öngyilkosság mintegy megelőlegezi az ő későbbi halálát, illetve az élet értelméről vagy a halál szükségszerűségéről kialakult felfogását is. Emerenc itt úgy gondolja, hogy Polett számára eljött az idő, nem tartható tovább az a narráció, ami a vénkisasszonyt még az élethez tudná láncolni, s ha eljött az idő, el kell menni. Emerenc nem hisz abban, hogy saját világa (s a másik ember, jelen esetben Polett világa) megváltoztatható lenne, minden determinált és predesztinált, s tulajdonképpen éppen ehhez a változatlansághoz köti sok-sok szállal az identitását, s a környezet, az őt körülvevő megszokott dolgok (tárgyak, házak, emberek) változása éppen az identitás sérüléséhez vezet. Nem pusztán nem

tudja, de nem is akarja majd önmagát (újra) felépíteni a traumatikus események után, ezért gondolja úgy már itt is, hogy ez Polettnak sem sikerülhet, hiszen őt is csak önmagán keresztül képes értelmezni, nem önnön valójában, hanem egy olyan relációban, melyben maga Emerenc lenne a bizonyosság.

Sutut árulónak vélik Emerenc halála után, holott ő az, aki valamelyest értette és megértette a nő szabályait, viselkedésmintáit, Adélka ebből semmit nem értett, ő a mű legnaivabb értelmezője, szinte teljesen reflektálatlanul lebeg a történések fölött, mégis ő kapja meg Emerenc lakását: a többiek, az utca és a ház lakói, csak azt látják, hogy Sutu határozott lépésre szánja el magát, míg Adélka inkább kívár.

Emerenc legszorosabb kapcsolata mégsem a barátnőivel, de nem is munkaadóival alakul ki, hanem azok kutyájával, Violával, aki egyszerre testesíti meg a mitológiai állatot és az elvarázsolt herceget, az igaz szerelmet képviseli, egyszerre gyerek és férj, a régen várt megmentő, aki összekötőkapocs gyermekkor és felnőttkor között. Neve persze allegorikusan terhelt, hiszen kan kutyaként annak a kisborjúnak a nevét viseli, akihez igen heves érzelmek fűzték a kislány Emerencet, s akinek a pusztulását (melyet éppen az ő rajongása is előidézett) végig kellett néznie. Emerenc szeretete a kutyával szemben is végletes és sokszor kegyetlen, büntet, ha úgy tetszik neki, a kutya számára mintha ő lenne egy antik isten, aki kénye-kedve szerint bánhat teremtményeivel. Sokszor tajtékzik, üt, az ártatlant bünteti (például Évike elmaradt látogatása miatt is), aki viszont annyira szereti, hogy újra és újra megbocsát neki, vakon követi és engedelmeskedik.

A macskákkal való viszonyában is megfigyelhetünk ellentmondásokat: befogadja és megmenti őket, de éppen ez a befogadás fosztja meg a kis állatokat a túlélés lehetőségétől, hiszen e zárt világban más szabályok lesznek érvényesek, nem félnek a kutyáktól, nem tudják, mi az, ami veszélyt jelenthet számukra. Tudja ő is, hogy az ő halála után a macskáknak nincs lehetőségük önálló életre, ezért kéri meg az írónőt, hogy altassa el valamennyit.

E kapcsolatrendszernek elvezethetnek minket a már korábban is felvetett kérdéshez: Emerenc egyéni, sajátos istenképéhez, hitéhez. Inkább ókori, mint keresztény elemeket tartalmaz, viszont a túlvilág képe még ebbe a hitbe is belefér, hiszen ha ez sem lenne, léte valóban parttalanná válna. Egyik legfőbb életcélja is a halállal, a túlvilággal köti össze: olyan csodakriptát szeretne építtetni, amelyben minden rokonát el tudná helyezni, hogy a halál után végre együtt lehessenek. S e puritán asszony számára ebben az esetben nem pusztán az együttlét kap szerepet, hanem a kripta pompája, nagysága is, így próbálva meg ellensúlyozni a rá szakadt és őt bezáró, hite szerint megmásíthatatlan körülményeket. Alakja különös módon mégsem antik mintát követ, sokkal inkább

hasonlítható a folyton serény bibliai Mártához. Ahogyan az író is reflektál rá, Emerenc a maga egyházellenességével (mely igazán a ruhaadományozás képmutatása után csúcsonyult ki) együtt sokkal keresztényibb, Istennek tetsző életet él, mint azok, akik szépen felöltözve a templomba járnak.

Emerenc hevéssége, kemény ellenállása, sokszor érthetetlen viselkedése mögött persze erő is lakozik, ugyanakkor olyan félelmek is, melyekre éppen akkor bukkanunk, amikor azt konstatáljuk, milyen nehezen enged be valakit a saját, zárt világába. A folyton zárva lévő ajtók annak is megnehezítik a megértést, aki kívül van, viszont az sem lehet biztonságban, aki az ajtó mögött van, hiszen itt csapdába eshetünk. Emerenc az első zárt ajtó mögött különbségét és félelmeit rejtegette: macskái miatt nem akart beengedni senkit, őket óvta a haláltól, ha már sok szerettét nem tudta megóvni, vigyázott rájuk úgy, hogy közben – a fentebb már jelzett módon – magához is láncolta őket létük ellehetetlenítésével. Lebetegedése után viszont ez a rend és rendszer is teljesen felborul, a macskák megpróbálnak önállóan gondoskodni minden szükségletükről, ám – éppen a bezártság miatt – ez csak mocsokkal és káosszal járhat, ahogyan ezt vonzza maga után Emerenc mozdulatlansága, dermedtsége is, így az első ajtó mögött a rend felbomlása idéz elő pusztulást.

E szentélybe sem léphettek be sokan, ám a belső szoba teljes elzártsága még ennél is többet ígér: itt, az írónőnek örökül hagyott tárgyak között identitása egyik legmélyebb alapkövét találjuk: az évtizedek óta porosodó gyönyörű bútor egyszerre az önfeláldozás és hála jelképe, Emerenc egyik legnagyobb, legszentebb jótettének mementója, mely itt a szépségben materializálódott, ám – talán épp bezártsága miatt – nem vált integer részévé az életének, továbbra is rejtegeti, mint fiatal lány(anya)korában, mintha szégyellnie kellene. Ezt a legnagyobb jótettet úgy félti és óvja, mint a világ legdrágább kincsét. E kincs viszont elértéktelenedik, majd semmivé válik, éppen bezártsága és érintetlensége miatt: soha senki nem használta, nem örült neki, így az enyészeté lett.

Ahogyan ez a két ajtó keretbe fogja Emerenc tereit és életét, úgy fogja át a két *Az ajtó* című, első és utolsó fejezet a regény egészét, lehetővé téve a be- és kilépést, ezzel írva felül a regény pragmatikai szintjén történeteket. A második és az utolsó előtti fejezet címe tovább árnyalhatja ezt az értelmezést: először találkozunk *A kötéssel*, mely odaláncol, kijelöli az utat és a kereteket, majd az utolsó előtti fejezet viseli *Az oldás* címet: az elengedést, a kilépést lehetővé téve. E két fejezetcím előhívhatja azt az imát is, mely intertextusként a segítségünkre lehet, s mely akár magát a regényt helyezheti új műfaji köntösbe: egyetlen imává teheti, mely Emerencért szól a Halotti Beszédből: „És imadjuk Szent Péter urat, kinek adatott hatalom oldania és kötnie, hogy oldja mind ő bűnét.” Ha pedig tovább olvassuk a Halotti Beszédet, talán választ kaphatunk arra,

hogyan az önéletrajzi Mariska házvezetőnő<sup>15</sup> hogyan válik a műben Emerencé, vagy Emerenc a szövegen kívüli térben milyen jelentéseket implikálhat: „És imádjuk Szent Asszony Máriát”.

Láthattuk, hogy a regény egyik célja s tétje talán az, hogyan lehet a rendelkezésünkre álló értelmezésekből, puzzle- vagy tükörcserép-darabokból kirakni az arcot, mely hol „sima, jelzéstelen, hajnali víztükör” (10.), hol szétszóródó és szükségszerűen rongálódó, hiszen az (ön)életrajz sem tud mást tenni, mint – a kimerevítéseknek köszönhetően – folyamatosan rongálja azt az arcot, amit a múlta való emlékezés játékában próbálunk megteremteni, s így az arcrongálás magának az értelmezésnek az allegóriája is lehet.<sup>16</sup>

Hogyan épülhet be mindez a narrátor-író identitásának világába? A Másikként létrehozott Emerenc fiktívvé váló szubjektuma lehet az az entitás, melyben a beszélő saját arcát megmoshatja. Ricœur szerint az elbeszélő szöveg célja nem csupán az én felszínre hozatala lesz, hiszen az elbeszélő funkció egy különös elemhez is kapcsolódik, mely „új irányt szab az én analízisének.”<sup>17</sup> E sajátos tényező a mű fiktív jellege, mely „a cselekvésszöveg definíciója alapján a cselekedetek *mimézis*eként határozható meg.”<sup>18</sup> Ebben az esetben a cselekmény fabulája a mimézisben bontakozik ki, így a cselekvés elbeszélése utánozza a valóságos cselekedeteket, melyek a befogadóból valós reakciókat,

<sup>15</sup> E tanulmánynak nem célja, hogy kiderítse, ki is áll egy fiktív hős mögött a realitás világában. Szabó Magdának több bejárónője volt, de a Júlia utcai Emerenc valószínűleg leginkább Szőke Julianna tulajdonságaiból táplálkozott. Verrasztó Gábor történész, aki jelenleg Szőke Julianna hajdani lakásában él, az óbudai történeteket feltáró írásában is ezt erősíti meg: Verrasztó Gábor: *Az ajtó mögött. Ami Szabó Magda regényéből kimaradt*. Budapest, Napkút Kiadó, 2017. Ld. még: R. Kiss Kornélia: *Kiderült, hogy ki volt a valóságban Szabó Magda regényének főhőse*. <https://mno.hu/grund/kiderult-hogy-ki-volt-a-valosagban-szabo-magda-regenyenek-fohose-2437148>. (Letöltve: 2018. 03. 14.) Ugyanakkor a kialakuló kultusz megemlíti egy másik nevet is, a Mariskáét. Ez talán annak is köszönhető, hogy Szobotka Tibor realisztikus, *Menyasszonyok és vőlegények* című regényében Mariskának hívják a házvezetőnőt, illetve Lukovics Jánosné, Mariska tíz évig állt Szabó Magda és Szobotka Tibor szolgálatában, s akinek második házasságánál az író és férje voltak a tanúk. Lásd: Vaszari Judit: *Szabó Magda: Az ajtó*. [https://www.kikotoonline.hu/konyvjelzo/kritikus-szem/konyvkritika/szabo-magda-az-ajto\\_2340](https://www.kikotoonline.hu/konyvjelzo/kritikus-szem/konyvkritika/szabo-magda-az-ajto_2340) és Újszászi Ilona: „Az írás az olvasással kezdődik” – *vallja Szabó Magda*. [http://www.delmagyar.hu/belfold\\_hirek/az\\_iras\\_az\\_olvasassal\\_kezdodik\\_8211\\_vallja\\_szabo\\_magda/110004/](http://www.delmagyar.hu/belfold_hirek/az_iras_az_olvasassal_kezdodik_8211_vallja_szabo_magda/110004/)

<sup>16</sup> Az arcrongálás fogalmát Paul de Man tanulmánya alapján használom: Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2-3. 93–107.

<sup>17</sup> Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. Ford. Seregi Tamás. In: László János, Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2001. 22.

<sup>18</sup> Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 22.



érzelmeket váltanak ki. *Az ajtó* esetében ez a mimézisz megkettőződik, hiszen az elbeszélés aktusa maga is értelmezés, a mű narrátora maga is „olvassa” Emerenc élettörténetét. Így Ricœurrel együtt tehetjük fel a kérdést: „egy egészen új probléma vetődik most fel: a jelentéseknek, amelyek egy fiktív hőshöz egy kevésbé fiktív cselekedetet kapcsolnak, egy valós szubjektum – vagyis az olvasó – általi *elsajátításának* problémája. Az énnak miféle újjáalakításával jár ez az elsajátítás, amely az olvasáson keresztül történik?”<sup>19</sup> Az értelmező én az aktus során változáson megy keresztül (tulajdonképpen így kapcsolódik a befogadás a beszédaktus-elméletekhez és a performatív aktusokhoz), a fiktív hős vagy éppen a Másik cselekedetei hatással vannak rá. Ricœur is hasonló eredményre jut, amikor két gondolatot fűz kérdésfelvetéséhez: „az én nem közvetlenül, hanem közvetve érti meg magát, különböző kulturális jeleken keresztül megtett kerülőutakon. Ez az, amiért korábban azt mondtuk, a cselekmény szimbolikusan közvetített. [...] A narratív közvetítés így az önmegértés-jelleget hangsúlyozza, amennyiben jelentősége az önértelmezésben rejlik.”<sup>20</sup> A megértés így szükségszerűen az a hermeneutikai tett, amelyben az önmegértés a másik megértésén keresztül megy végbe, azaz tulajdonképpen minden megértés az önmegértés irányába mutat, az értelmező énnel tesz hozzá valamit. Erre vonatkozik Ricœur második hozzátett gondolata, avagy inkább kérdése: „Hogyan válhat ebből az Énből, aki ilyen vagy olyan módon megalkotott, újjáalakított Én?”<sup>21</sup> Válasza a narratívum megértésével hozható összefüggésbe: „önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopózik a mással való azonosulás, reális síkon a történetíráson, irreális síkon pedig a fiktív elbeszéléseken keresztül. [...] identifikáció révén szert tenni egy személyiségalakzatra azt jelenti, hogy képzeleti változatok játékának rendeljük alá magunkat, amiből az én képzeleti változatai jönnek létre.”<sup>22</sup>

A ricœuri paradigma értelmében tehát önmagunk újjáalakítása a befogadott elbeszélés által történik: *Az ajtó* esetében így az elbeszélő-író, Magduska első lépésként Emerenc élettörténetét igyekszik megérteni és folyamatosan újraértelmezni, majd ennek tapasztalatait építi be önmegértési fázisaiba és aktsaiba. Az elbeszélés során apró cserépdarabokból, mozaikokból összeálló Emerenc-kép párhuzamosan halad a Magduska (de önmagára inkább énként vagy íróként reflektáló narrátor) arcának és identitásának dekonstruálásával. Az első fejezetekben megkonstruálódó narrátor megszólalási pozíciója nem

<sup>19</sup> Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 23.

<sup>20</sup> Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 23.

<sup>21</sup> Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 23.

<sup>22</sup> Paul Ricœur: *A narratív azonosság*. 23.

azonos a mű végén megszólalóval, saját identitásába szükségszerűen beépül a másik megtapasztalása. Így az identitás kialakulása nem tekinthető statikusnak és lezártnak, hiszen határátlépések sorozata implikálja: a másik élettörténet tapasztalata újabb és újabb szinteket nyit meg, retorikailag is elhatárolható területre lépünk, így az értelmezés parabázissá válik. A diffuzitás miatt e parabázisok egymásra épülnek és folytonossá válnak, ezért az identitás kialakulása rögzíthetetlen, permanens parabázisként konstruálódik. E permanenciót csak sokszorozza az újabb határátlépés, maga a befogadás, melynek során az elbeszélés tapasztalata (mely immár egy narrátori identitásra is építhető) ugyancsak változást idéz elő a befogadóban, amennyiben a narrátor összetett és diffúz élettörténete válik szimbolikus Másikká.

### A város mint identitásképző stratégia: Régimódi történet

A szimbolikus Másik identitásképző erejét eddig a narrátor és az elbeszélés teljesítményén keresztül vizsgáltuk. Még összetettebbé válik azonban a kép, ha egy másik, jelentős szimbolikus tettel bíró jelenséget is bevonunk az értelmezés folyamatába. A továbbiakban a város identitásképző stratégiáját próbáljuk tetten érni Szabó Magda fiktív-önéletrajzi regénye, a *Régimódi történet* néhány aspektusának elemzése segítségével.

Vannak városok, melyek önálló életet élnek. Kinőnek valahol a pusztában, jobb esetben víz mellett, hegyoldalban, vagy éppen csak termékeny földektől övezve, nőnek, növekednek, nevet kapnak, s idővel eggyé válnak azzal a történettel és történelemmel, mely bennük vagy körülöttük játszódik. Főutcájuk gerincoszloppá válik, kis utcácskáik az erek, melyek a mindig pezsgő vért szállítják, templomaikban szív dobog, váraik masszív irányítóközpontok.

Vannak városok, melyek beíródnak egyéni történeteinkbe, saját és sajátos kultúrájukkal meghatározzák mindennapjainkat, nyugtatják vagy izgatják szemünket, lábunkat, megdobogtatják a szívünket s kitörölhetetlenül nyomot hagynak bennünk akkor is, ha messzire kerültünk tőlük. Néha ridegek, amikor szeretetre vágyunk, lángolnak, ha nyugalmat kívánunk, de valami mégis egyedivé, sajátá teszi őket, s mi csak lebegünk ebben az egyszerre való és virtuális, vagy éppen szimbolikus térben, mert tudjuk, hogy soha többé nem szabadulhatunk bűvkörükből.

Szabó Magda bűvös városa Debrecen, a kálvinista Róma, a sokszor nehezen megnyíló de mindig jelenvaló cívis nagyváros, mely ott lapul az ősök emlékeiben és a jelenvaló utcaköveiben. Az idők során mindig egy picit más arcát mutatja, csinosodik, növekszik, befogad, elrejt, kitagad, visszahív, így válik megérthetővé és értelmezővé egyszerre. A *Régimódi történet*ben pedig egye-

nesen a különböző, önmagukat kereső szubjektumok színterévé, színpadává válik, segítve az emlékezeten keresztüli önértelmezés dinamikáját.

## Debrecen mint palimpszesztus

Hagyományfelfogásunk szimbólumaként értelmezhetjük a palimpszeszt jelenségét. Az írásbeliség megőrző képessége, a textusok dialógusképessége még nem jelenti önmagában a hagyományképzést, hiszen a hagyomány kizárólag a megértésben válik megtörténtté. A megértés – a palimpszeszt struktúrájában maradván – a mindenkori felső réteg dekódolásának aktusában megy végbe. A hagyomány így a múlt darabjainak jelenben történő értelmezése.<sup>23</sup>

A palimpszeszt, amikor egy régi rétegre ráíródik egy új, egyszerre elfed, megőriz, töröl és teremt. Különböző tartalmakat zár ugyanarra a lapra, egyik ráíródik a másikkra úgy, hogy a felszín alá bukó sorokat csak avatott szem láthatja meg kitartó kutatómunkája eredményeként. A *Régimódi történet* tematikája éppen ezt a palimpszeszt-struktúrát követi mind retorikai, mind pragmatikai szinten, hiszen egyrészt végigkövetjük az elbeszélő megszületését, aki maga olvassa és hozza létre ezt a sokrétegű palimpszeszt-kódexet: rögtön a mű első oldalain megteremtődik az elbeszélői hang, amely önmagát az önéletírás, az emlékezet és a kutatás hármasában határozza meg, ám ebben a struktúrában csakis a kimerevített múltat látja, ahol szubjektivitás és objektivitás összekapcsolódik. Az elbeszélőnek ugyanakkor hatalmas kihívással kell szembenézni, újra kell teremteni magát az emlékezetet, majd rajta keresztül a múltat, mely magára ölti a már említett palimpszeszt-jelleget: létrejön egy én, aki felejt, és egy másik én, aki emlékezik.<sup>24</sup> E két modalitás dinamikájából tud kibontakozni egyéni története, mely összefonódik ősei történetével és városával, a múlttal, mely a legváratlanabb pillanatokban bukkan elő.

Az elbeszélő, aki a történetbeli Jablonczay Lenke lányaként jelenik meg, lépésről lépésre, először szigorúan reális elemekre, többek között írásos emlékekre, lejegyzésekre, irodalmi alkotásokra támaszkodva próbálja összerakni a múltat, valójában nem tesz mást, mint a reáliákból szimbolikus értelemvilágokat épít. E világok hasonlóan működnek, mint Iser imaginárius világai: a

---

<sup>23</sup> Váradi Ágnes: Megőrzés és felejtés – Palimpszeszt. *Palimpszeszt*, 1/1. 1996. [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01\\_szam/02.htm](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/02.htm) (Letöltve: 2018. 03. 02.)

<sup>24</sup> Szabó Magda: *Régimódi történet*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006. 13. A továbbiakban e kiadásra hivatkozom a főszövegben zárójelbe tett oldalszámokkal.

fikcionálás aktusa során a reális elemei jellé válnak,<sup>25</sup> jelentéssel töltődnek fel, de mindig épp úgy, ahogyan a mindenkori befogadó kívánja. Megtörténik az a határátlépés, mely képes kibillenteni bennünket a kényelmes, reális pozícióból, ám annak elemeiből új világokat képes teremteni. Így íródik meg a helyszín története is, mely *A szkéné* című fejezetben bontakozik ki. Itt megteremtődik az a fikciós-imaginárius keret, ahol a reális világból idekiránduló személyek valóban játszóvá, fiktív szereplővé válnak.

Az elbeszélő, talán azért is, hogy az olvasó bizalmát elnyerje, messziről indít, a reális, adatszerű bemutatástól, szinte önmaga kezét is fogva, nehogy eltévedjen a Sárrét vagy a Hajdúság ingoványos talaján. Krónikafeljegyzések alapján sorolja fel a reális adatokat, melyek egyszer csak színtérré válnak, szubjektívizálódnak, kilépnek katalógusjellegükből, már akkor, amikor a Sárrét és Békés megye kihalása és újratelepítése allegóriává válik. A történelem felmondása nehezen lehetne része egy regénynek, gyanakodhatunk, hogy a biztos kezű Szabó Magda esetében erről többről lehet szó, s ki is tapinthatjuk, hogy ebben az esetben lényeges kicsinyítő tükörré válhat a kihalás-újratelepítés aktusa: az elbeszélő az első oldalakon elmesélte, hogy semmilyen emléke nincs a családjáról, nem ismerte felmenőit, a múlt tabuként volt jelen életükben. Ám ő mégis – mintegy tudatalatti indíttatásra – megpróbálja újratelepíteni saját múltját, s eme újratelepített múltnak ad legitimitást a reális történelemből beemelt elemek sora: mintha arra akarná felhívni a figyelmet, hogy a családja múltja nem az itt és mostban megteremtődő, netalán fiktív történet, hanem egy nagyobb entitás (egy város, megye vagy ország) életét meghatározó eseménysorhoz is köthető. Így bontakozik ki Hajdú megye képe, melyben a földrajzi és történelmi reáliák kereszteződésében egyszer csak egy család s egy újratelepítő múlt színpadképévé változik Debrecen: „A szkéné közepén ez a város áll.” (34.) A szerkesztés valóban drámaivá válik: még a bevezetőnél tartunk, de sorra tűnnek fel a regény hősei, mintha csak ismernénk őket. A narráció így nem csak bemutatni és elmesélni akar, dinamikáját a követhetetlen irányú emlékezet határozza meg, melyben – sokszor csak épp arcképként vagy egy villanásként – sorra tűnnek fel a színdarabot alakító szereplők. A narráció e ponton szubjektív, csapongó, egyik dolog előhívja a másikat (mintha madeleine süteménybe haraptunk volna). A mű már itt előrevetíti, hogy történetmesélésében nem a linearitás lesz fontos, s bár kitapintható Jablonczay Lenke sorsát követve egy lineáris szál, nem az egyenes vonalú történetmesélés logikáját fogja követni a mű. Szinte mindent tudunk előre, ahogy az emlékező is, aki a történet fordulópontjain sor-

<sup>25</sup> Vö. Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.

ra fityiszt mutat az olvasónak azzal, hogy lelövi a poénokat, ezzel is felhívva a figyelmünket arra, hogy nem egy történet, sokkal inkább egy elbeszélő születésének vagyunk tanúi.

A *Dramatis personae* fejezet hivatott bemutatni a regény szereplőit – akikre viszont itt már ismerősként tekintünk. Igazi drámai szerkesztésmóddal találkozunk itt is: az antik és a klasszikus drámai hagyományokat követve egyrészt a főszereplők (leginkább negatív hősök) tényleges fellépése előtt már mindent tudunk róluk, megjelenésük így nem személyük újdonságára, hanem az eddigiekben is túllépő személyiségjegyeikre fogja irányítani tekintetünket. Másrészt – ugyancsak az antik drámai hagyományokat követve – minden néző ismerte az adott mondakört, így nem az volt a fontos, ami elhangzott, hanem a hogyan és a történet egyéb – performatív – hangsúlyai. A személyek mellett éppen ezért magára a helyszínre, a szimbolikussá váló térre is tudunk figyelni: ekkor teremődik meg a város, mely hőseink életének áldott és átkozott helyszíne lesz, emblémává és jellé válik, figyel mindent, mint egy nagyra nőtt istenség.

Debrecenben íródnak egymásra szereplőink történetei, a város keretezi életterületet, s válik maga is élővé, antropomorffá. „A város, s hitem szerint alighanem a világ szíve is a Nagytemplom volt.” – írja az *Ókút*<sup>26</sup> elbeszélője. Ebben az antropomorf városban minden nagy, megfoghatatlan és átláthatatlan (különösen egy kisgyereknek), köszönnek a Nagytemplomnak, „akinek” homloka sárga, tornyainak pedig szeme, szája van. A város így maga is egy szimbolikus értelemvilág saját játékszabályokkal és lehetőségekkel. S ha a város szíve a Nagytemplom, könnyen felfejthető, milyen kollektív tudást (vagy éppen tudatalattit) kínál lakóinak: hozzátapad a református hit, a vallásba zárt imaginárius élettér, hordozza több évszázados tragikus és felemelő múltját, meghatározza lakói irányultságát s lelki életét.

E református közegben találkozunk a regény első „nagyasszonyával”, Rickl Máriával, Jablonczay Lenke nagymamájával, aki máris felülírja, palimpszesztussá teszi a református nagyváros képét s identitását: Rickl Mária katolikus, s ekként kell e rendkívüli erőt sugárzó református városban saját értelemvilágot létrehozni. Mária és a családja minden barátja katolikus, e családok szorosan összetartanak, így érve el, hogy létrejöjjön egyfajta „állam az államban” állapot, mely igyekszik felülkerekedni a mindenhol jelenlévő református értelemvilágon. Ez az alternatív világ életképes, ám magában hordozza az örök ellenpólus és ellenszegülés nehézségeit. Rickl Mária házassága a református Jablonczay Kálmánnal így ugyancsak kétarcú lesz: egyrészt láthatjuk benne a többséghez, az uralkodó szimbolikus rendhez tartozás vágyát, másrészt tanúi

<sup>26</sup> Szabó Magda: *Ókút*. Budapest, Európa Kiadó, 2014. 25.

lehetünk a folytonos ellentételezésnek és elkülönöződésnek, hiszen Mária házassága boldogtalanságát hitbéli különbözőségükből is eredezteti, illetve – a kor elvárásainak megfelelően – leányágon továbbhagyományozza katolicizmusát, ezzel is megkülönböztetve önmagát a kanoktól, majd a kálvinista szajhától, Gacsáry Emmától. Gacsáry Emma fellépése a regény (s Rickl Mária életének) színpadára különösen fájó pont számára: a református lány jelentős és nagynevű prédikátorosokkal rendelkezik, emellett gyönyörű (ami az ő három lányáról nem mondható el), s nem mellékesen elveszi tőle imádott fiát, Kálmán Juniort. Olyannyira saját szimbolikus értelemvilága rabjává válik, hogy minden tőle különbözőt idegennek, s így kudarcok és tragédiák okozójának tételez, így Emma kitűnő céltáblájává válik haragiának. Igaz, hogy Junior a Sárrekre kerülése előtt már végleg letett világmegváltó terveiről (ezekre esély sincs az ő kitartását s munkamorálját látva), Rickl Mária mégis egy fiatal lányt hibáztat fia kudarcáért: Emmán könnyű fogást talál, hiszen egyik legerőteljesebb attribútuma az, hogy egy református prédikátor és krónikaszerző unokája, ezzel fel is kínálja a szükséges ellenpólust, ami egy életre megpecsételi sorsukat s kapcsolatukat.

Rickl Mária (és nem mellékesen Emma nagymama, a református Bánya Rákhel) számára a hit egyet jelent a lehetséges életkeretek, értelemvilágok kijelölésével. Személyiségükhöz hozzátapad a vallásra épülő szerepszemélyiség, perszóna, mely egyre inkább átveszi az uralmat felettük, így a bennük lakozó Selbst már át is adja a helyet a – lényegében társadalmi pozíciókra s meghatározottságra épülő – perszónának.

A református Jablonczay Kálmán Junior és Gacsáry Emma kislánya, Lenke maga is református lesz, mely hitet nagymamájához kerülve le kell vetkőznie, s a Rickl család lánytagjainak hagyományát követve katolikussá kell válnia. Az áttérés előtt az akkor még református Lenke se itt se ott nem talál menedéket: református gyökerei annyira gyengék, hogy szinte kitapinthatatlanok, a katolikusok szemében pedig „odaátról” érkező, idegen lesz, aki nem születésétől fogva építette fel magában e szimbolikus értelemvilágot. Épülő hitét erősítik ugyan pozitív példák és ideálképek (mindenekelőtt a Lenkét felkaroló, támogató Stillmunga személyében), ám Lenke hite bennük is meginog, amikor elvált asszonyként az apácához fordulva nem kap segítséget, hiszen hitük szerint a fiatalasszony bűnt követ el a válással – még akkor is, ha férje csalta meg. A hit így egyszersmind genderkérdéssé is válik, s ez az ítélszerep metonimikusan átvándorol a városra is, mely valamiféle kollektív lelkiismeretként lesz jelen a benne élők sorsában.



## **Protestáns város, századfordulós értelemvilág**

A 20. század fordulóján, első éveiben formálódó, növekvő, szépülő város így maga is – akárcsak a várost felépítő hit – genderkérdéssé válik, hiszen meghatározza a nő lehetőségeit. Terei egy részét kinyitja a nők előtt, s e terek egy-szersmind emblematikussá is válnak. A regény során hőseink sorsán keresztül végigkövethetjük, milyen érvényesülési vagy létezési formát és teret kínál egy nő számára az a lelki, szellemi és fizikai tér, mely e hármasságot eggyé képes olvasztani, s így egy imaginárius világot fog létrehozni.

Rickl Mária gazdag kereskedőlány, katolikusként kisebbségi létben él a nagyvárosban, ám Jablonczayval kötött házassága bevezeti őt a „másik” Debrecen világába is. Mária leleményes, fejlett kereskedői érzékkel bír, mégsem válhat sikeres – sőt, semmilyen – kereskedővé, hiszen feladata a ház vezetése, a civis háztartás fenntartása, melyről leghívebben az elbeszélő számára is forrásul szolgáló háztartási könyvek árulkodnak. Számára maga a családi ház válik az élet legfőbb színterévé, ám ez soha nem elégíti ki, megpróbálja virtuálisan kibővíteni, erről pedig az akkurátusan vezetett feljegyzések fednek fel valamit: „Félelmetes olvasmány Rickl Mária feljegyzései” (65.) – írja róla az elbeszélő. Éppen azért félelmetes, mert a szikár adatok mégis beszédessé tudnak válni: egyrészt tanúbizonyságot adnak az asszony kereskedői, könyvelői tehetségéről, melyet máshol nem tud kibontakoztatni, így élete egy lehetséges, ám női mivolta miatt soha meg nem valósítható forgatókönyvét háztartási könyveibe kódolta. Másrészt az őt olvasó narrátornak is feltűnik, „milyen pontosan, milyen plasztikusan ábrázolta élete történetét a tények közlése nélkül.” (65.) Szigorú, tabuktól hemzseggő világban nő fel és szocializálódik Mária, sem örömet, sem bánatot nem szokás kibeszélni, így csupán tétova jelek, nyomok maradnak a traumák és tragédiák után is. Férjétől való elhidegülésének nem képes hangot adni, hiszen erre nem is lehetnek szavai, egy úrinő nem írhat semmi ilyesmiről, ám a folyamatot hűen ábrázolják azok a bejegyzések, melyek az ajándékokra költött összegeket lajstromozzák – az egyre kisebb értékű és semmitmondóbb ajándék megnevezésével együtt.

A város számára – saját házukon kívül – csak a jól ismert s bejáratott tereket kínálja, melyek mégis mindvégig mozgása perifériáján maradnak csupán. Bár kapcsolatba kerül Pallaggal, a templommal vagy éppen baráti családok fogadószobáival, mindig csak röpke kirándulássá válnak útjai, igazán csak a házban tud kibontakozni és uralkodni. Már-már démoni hőssé válik, amikor a hátsó szobákban elzárja a káromkodó, vidám öregurakat, akik élete szomorú botlásaira, hite szerint bűneire emlékeztetik, s mint a mesékben a palota hetvenhetedik szobájába zárt titkok, alig várják, hogy kiszabaduljanak vagy legalább



kapcsolatba lépjenek a külvilággal. Mária számára így Debrecen sajátos, bezáró és kirekesztő térré változik: református mivoltának köszönhetően a hajdan imádott, később gyűlölt Seniorral köti össze, ugyanakkor az asszony képes lesz létrehozni egy „államot az államban”, hiszen saját házában a külvilágtól eltérő, önálló szabályok szerint működő (katolikus) „palotát” fog létrehozni, melyben ő lesz az uralkodó.

Ám e világ is azt mutatja számunkra, hogy a nő terei igen behatárolódnak a 18. századi Debrecenben, s e kép csak árnyalatnyit változik Jablonczay Lenke világát felépítve. Lenke idegenként, lényegében árván kerül Rickl Mária, nagyanja házába, ahol ugyanazt a bezártságot kell sajátjává tennie, amit az már precízen felépített. Ám Lenke nem illik a képbe: érkezésekor református, emellett szép lány, nyitott, csicsergő, s nem mellékesen ő lesz képes az öregurak újbóli életre keltésére, kiszabadítására. Már itt is sejthetjük, hogy Lenke más utat fog bejárni, mint Mária, de azt is be kell látnunk, hogy útjai ugyanúgy behatároltak, mint elődjeinek. Gyermekkorában nincs választási lehetősége: őt is az iskola, a Dóczy zárt világa majd a zárda várja, református és katolikus hit keveredik neveltetésében, ám számára már nyitottabb helyé válik a város: lehetősége van a zenedében tanulni, kamaszlányként pedig bálokon mutathatja meg gyönyörű termetét és tánc tudását. A zenede egy életre felvérteti a zene szeretetével, ráadásul olyan mesterséget ad a kezébe, melyből bármikor, bárhol megélhetne – csak nem a századforduló Debrecenében, polgári úrinőként. A bálók leírásai pedig igen egyértelműen értésünkre adják, hogy e rendezvények a házassulandó férfiak számára igyekeztek étlapot kínálni a város legvonzóbb úrilányaiból. A rendezvényeket a szülők és nagyszülők is legális piacnak tartották, itt életre szóló házassági üzletek kötöttek.

Valamelyest hasonló célt szolgált a korzó is, amely szintén megengedett találkahely volt a fiatalok számára: nők és férfiak legszebb ruháikban illegették magukat, ám ezt is csak bizonyos szabályok betartásával, mértékkel tehették, mert a túlzott szépség, mint amilyen Lenke édesanyja, Gacsáry Emma volt, nem illett a korzóra.

A gyermek és a kamasz Lenke számára biztonságos és paradicsomi hely a városon belül a Margit-fürdő, melyet nagybátyja üzemeltet, s ahol ő mindig szívesen látott vendég. Ajándékba kapja az úszás „tudományát” és szeretetét, itt ismerkedik meg fizikuma lehetőségeivel, élvezi a víz és jó levegő nyújtotta szabadságot. Ugyancsak boldog órák színtere a Nagyerdő, Debrecen lelke, vadregényes rengetege. A történet idején a Nagyerdő még külön- és távolálló menedék a város mellett, nem kezdődtek még el a nagy építkezések, melyek összekötik a várossal, ám elérhető, karnyújtásnyi távolságban van a Kismester utcától is, s ugyancsak paradicsomi helyszínné válik. E két helyszínt nem a

kövek, házak, templomok uralják, hanem a természet elemei, a fák, a víz, a jó levegő, a város ellenpólusaivá válnak, a röpke boldogságok színterévé.

Két, az előzőekhez hasonló helyszínt találunk még Lenke és családja történetében, melyek ezen idilli terek dekonstrukciójaként bukkannak fel. Az egyik ilyen a zárda kertje, mely a maga kicsinyítő jellegében próbálja visszahozni a természetet, ám csak részben sikerül neki: a nyitott, szabad világ helyett inkább a bezártság tapad hozzá, falai nem csak védnek, de el és be is zárnak. A másik kínálkozó tér pedig Pallag, a gazdag birtok, a harmónia, a paraszti idill színtere, ami már csak az emlékezetben és a fura, Lenke szüleiről szóló történetekben él. Pallag neve összekapcsolódik a szégyennel, a traumával, hőseink számára a száműzetéssel, kirekesztettséggel. Lenke számára Pallag az a világ, ahová őt nem vitték magukkal a szülei, de ahol a kistestvéreivel oly nagy harmóniában élnek. Valami titokzatos tündérvilág, amihez viszont ármány és bánat is kapcsolódik. A Senior számára még imádott Pallag Iuniornak már csak kényszerű menedékhely és átok, Lenkének pedig a vágyott és gyűlölt tér.

A regény összetett metaforarendszeréből a város tereihez kapcsolódó motívumokat vizsgálva is láthatjuk, hogy a mű retorikája nem csupán felmondja a liturgikus leckét vagy ellátja a vallás allegorikus figuráival az elbeszélést: a nyelv mindezt egykönnyen megteremti, de ezen túl is lép a retorikai pozícióban. A sematikus ismétlések, sztereotipizálások helyett a megértés, befogadás folyamata, maga a hermeneutika válik fontossá, s ezt a folyamatot követjük végig az elbeszélővel, akinek legfőbb feladata anyja szimbolikus világának, s így talán önmagának is a megértése. Helyeket keres, melyek lehetővé teszik a belehelyezkedést, felfedik vagy éppen eltakarják a titkokat. Ezt persze mindig csak saját nézőpontjából teheti meg, mely nézőpont igen sajátos: egyszerre külső és belső történetteremtésről vagy – Mieke Bal szavaival – fokalizációról<sup>27</sup> beszélhetünk. Külső, hiszen nem saját történetét vagy az általa látott eseményeket írja le, ugyanakkor belső, hiszen saját emlékezésfolyamatának lehetünk tanúi, mely sok esetben írott forrásokra vagy nagyon is reális terekre épül.

Ám ezek az alapok nem maradhatnak a reális tartományán belül: ahogy láthattuk, egy krónikabejegyzés vagy egy háztartási könyv az emlékezés hermeneutikai aktusában túlmutat saját műfaji keretein, s eltávolodik elsődleges jelentésétől s egy imaginárius világ kiépítőjévé válik, mely csak itt, csak ennek az elbeszélőnek lesz a saját világa. Ugyanígy viselkednek a reálisból előbukkanó terek is: azt az elbeszélés folyamán logikusan kitapinthatjuk, hogy egy

<sup>27</sup> Mieke Bal: *Fokalizáció*. Ford. Ferencz Anna. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/szovegyujtemeny/bal/index.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/szovegyujtemeny/bal/index.html) (Letöltve: 2018. 03.03.)

város élete is változik, épülnek és eltűnnek házak, terek, utcák, boltok, de ezen túl nem a történetileg hiteles Debrecen keressük, hanem a Jablonczay Lenke, majd a Szabó Elek emlékeiből átszűrt, lányuk fiktív elbeszélői tevékenységében megteremtődő Debrecent. Az imaginárius nagyvárost, mely hol kálvinista Róma, hol konyhába-szobába záró zord közeg, hol a korzók, induló villamosok ígérete, de mindenképp egy olyan virtuális hely az elbeszélő számára, mely kettős játékot játszik. Hiszen az elbeszélőnk ott született, ott is nőtt fel, ismeri minden zegét-zugát (ahogyan az Ókútban láthatjuk is), ám ahhoz, hogy anyja Debrecent meg tudja teremteni, ezt a saját képet el kell tüntetni, kis időre kitörölni, vagy legalább olyan szervesen beépíteni ebbe az új képbe, hogy az olvasó észre se vegye, hogy ő nem most építi fel ezt az imaginárius Debrecent, ezt az emlékezés és felejtés palimpszeszt-játékából létrejövő teret.



Kosztrabszky Réka

## Az elbeszéléstechnika sajátosságai Szabó Magda *Freskó* című regényében

Szabó Magda 1958-ban megjelent regényét már a kortárs irodalomkritika is sokat méltatta a szereplői tudatábrázolás, a több nézőpontú elbeszélésmód és a bravúros szerkesztésmód tekintetében. A kritikusok ebben az időszakban – az ideológiai nyomás hatására – a marxista esztétika és irodalomtudomány elvárásai rendszerét vetítették rá a műre, s annak narratív eljárásait a hiteles ember-, alak- és társadalomábrázolás kontextusában tárgyalták. Ennek megfelelően az alkotásban érvényesülő tudatábrázolási módozatokat (elsősorban a belső monológot) olyan, a múlt társadalmilag motivált eseményeinek realizisztikus megjelenítését lehetővé tevő írói eszközként kezelték, melynek révén a szerző az egyes alakok, generációk sorsán keresztül mutatta be a felszabadulás utáni társadalomhoz vezető társadalmi változásokat.<sup>1</sup> Az egyes recenziók és kritikák szerzői azonban a társadalmi tematika mellett már bizonyos mértékben a mű narratológiai sajátosságaira is kitértek. Nacsády József úgy látta, hogy a belső monológ narratív eszköze révén az író „az egyéniségétől idegen »értekezés« behatolásának veszélye nélkül nyúlhat a lelkek mélyére, nincs szüksége »bonckésre«”, ám egyúttal azt is kiemelte, hogy a szerző a regény végén mégis módosítani kényszerül a módszerén.<sup>2</sup> Nagy Péter az idősíkok, illetve a valóság relativitásának szereplői nézőpontokon keresztül hangsúlyozott fontosságára reflektált, ám ezeket a technikákat a marxista kritika által megkövetelt szempontokkal való összefüggésben tárgyalta.<sup>3</sup>

A későbbi, összefoglaló igényű munkákban a *Freskót* egy olyan regényként határozták meg az értelmezők, melynek narratív struktúráját az egyes alakok belső monológjai alkotják, s melyben gyakran az írói nézőpont is szerephez jut.<sup>4</sup> Azonban a regény – Szabó Magda más műveihez hasonlóan – mindmá-

<sup>1</sup> Erről lásd egy korábbi tanulmányomat: Kosztrabszky Réka: Az új, vérbeli női epikus születése. Szabó Magda első regényeinek recepciója. *Tiszatáj*, 2017/10. 85–96.

<sup>2</sup> „Más megoldást nem talál, mint hogy felaprózza a korábbi biztos kézzel festett »freskót«, hogy a tudattartalmak kivetítésével valahogy összeegyeztethesse az események érzékeltetését. (Mert bizony, ezek a közvetlen jelenben lezajló gyors fordulatok már természetükből eredően sem lehetnek világosan megérthetők a szereplők belső monológjaiból.)” Nacsády József: Szabó Magda: *Freskó*. *Tiszatáj*, 1958. 04. 10.

<sup>3</sup> Nagy Péter: Szabó Magda: *Freskó*. *Irodalomtörténet*, 1959/2. 302–303.

<sup>4</sup> Lásd a következő tanulmányokat: Pomogáts Béla: Szabó Magda három alkotó évtizede. *Tiszatáj*, 1976/4. 52–58.; Erdődy Edit: A realista hagyomány és belső monológ Szabó

ig csak elvétve képezte átfogó narratológiai és poétikai vizsgálódások tárgyát, ezért tanulmányomban a különböző narratív megoldások (monológok, foka-  
lizáció) tipologizálására és vizsgálatára teszek kísérletet, bizonyítva ezzel az  
alkotás narratív komplexitását.

Mint már említettem, a kortárs értelmezők a mű elbeszéléstechnikájának  
tárgyalása során a regény hangsúlyos narratív technikájaként a belső monológ  
használatát határozták meg, azonban ez a Szabó Magda-szakirodalomban máig  
meghatározónak számító leegyszerűsítő megközelítés elfedi azt a tényt, hogy  
ennek a narrációs technikának több fajtája is létezik.<sup>5</sup> Az említett narratív esz-  
köz formai alapú differenciálása azért elengedhetetlen feladat, mert mint arra  
Dorrit Cohn is rámutat *Áttetsző tudatok* című könyvében, a „belső monológ”  
egyszerre jelölhet egy elbeszélési *technikát* és *műfajt* is.<sup>6</sup> Az előbbi esetben  
egy mindentudó elbeszélő közvetíti a szereplők nyelvi és nem-nyelvi termé-  
szetű tudattartalmait, míg az utóbbi esetben a beszéd és a történés egyidejű,  
továbbá a szereplő(k) gondolatai nem elbeszélői környezetbe illeszkedve je-  
lennek meg. A formai sajátosságokat figyelembe véve megállapítható, hogy a  
regényszövegben a belső monológ narrációs technikaként érvényesül, s Cohn  
ezen belül két típust különít el; az *elbeszél*t és *idézett monológ*ot. Az elbeszél  
monológ elnevezést javasolja azokra a harmadik személyű monológokra, me-  
lyekben az adott alak mentális megnyilatkozása narratív kontextusban valósul  
meg, az idézett monológ meghatározást pedig azokra a monológ típusokra tartja  
fenn, melyekben a narrátor egyenesen idézi a szereplők gondolatait.<sup>7</sup>

A *Freskó*ban az elbeszél monológ narratív eljárása érvényesül, s ez a tu-  
datábrázolási mód azért tölt be fontos szerepet a regény narrációjában, mert  
egyfelől az egyes alakok által nem verbalizált (vagy verbalizálni nem kívánt)  
gondolatokat, érzelmeket jeleníti meg, másfelől pedig azért, mert az egyes sze-  
replők emlékezési folyamatai jelentős mértékben e narratív eszköz révén bon-  
takoznak ki. Ezek az emlékezési folyamatok terjedelmileg nagyobb részt tesz-

---

Magda-regényeiben. *Literatura*, 1974/3. 109–120., illetve *A magyar irodalom történe-  
te 1945–1975* című kézikönyv vonatkozó fejezet részletét: Béládi Miklós, Rónay László  
(szerk.): *A magyar irodalom története 1945–1975*. Budapest, Akadémiai, 1990, II/1–2.  
737–738.

<sup>5</sup> A narratológiai besorolás pontosításának szükségességére korábban már Fehér Eszter  
is felhívta a figyelmet e mű kapcsán. Fehér Eszter: Élettörténet és idegenségtapasztalat  
Szabó Magda három regényében. *Studia Caroliensia*, 2009/4. 182.

<sup>6</sup> Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módzatai a  
szépirodalomban*. Ford. Cseresnyés Dóra. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elmé-  
letei II*. Pécs, JATE–Jelenkor, 99–100.

<sup>7</sup> Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módzatai a  
szépirodalomban*. 97.

nek ki, mint a külső eseménysorok észlelése, mely egyúttal azt is jelenti, hogy az alkotás történetidejét megelőzően már minden fontos esemény lezajlott, így a műben a felismerésekhez, illetve a papné (Edit) temetése által előidézett, családi szembesítéshez vezető történések bontakoznak ki.

A következőkben azt vizsgálom, hogy az elbeszélt monológ milyen módon alakítja a narratívát, s milyen lehetőségeket nyújt a szereplők emlékezési folyamatainak és tudattartalmainak megjelenítéséhez.

Az elbeszélt monológ narratív eszköze által a mű mindentudó elbeszélője nemcsak az alakok nyelvi és nem-nyelvi természetű tudattartalmait, hanem a külső (s a regény történetidejében felmerülő) impulzusok kiváltotta gondolatainak formálódási folyamatait is megjeleníti. Az elbeszélői és szereplői szólam egy irányba mutatósából adódóan a narrátor az alako(k) mentális nyelvét idézi, azaz a harmadik személyűség ellenére is megőrzi az adott szereplő(k) beszédének frazeológiai sajátosságait, például az egyes alakok megnevezése, vagy minősítése során.<sup>8</sup> (Ez a sajátosság – mint azt a későbbiek során majd látni fogjuk – egyúttal az egyes szereplői perspektívák szétszálazását is lehetővé teszi.) Amikor tehát a narrátor az elbeszélt monológ segítségével ábrázolja az alkotás alakjainak gondolatait, akkor bizonyos mértékig csökken a távolság az elbeszélői és szereplői szólam között. Ily módon az adott alak kettős szempontból válik megítélhetővé, s minősítése kikerül a narrátor illetékességi köréből, átadva az olvasónak a megítélés lehetőségét és feladatát.

A *Freskó*ban a szereplők emlékezési folyamatai és gondolatmenetei igen komplex időbeli viszonyokat hozhatnak létre a szövegben. Lássunk először egy példát (Kati néni monológja) az ötödik fejezetből:

A nagytiszteletű asszonyról mondták, hogy bolond, mert meg akarta ölni Annuskát? Ebből is látszott, milyen tiszta volt a feje szegénynek, ő tudta a leghamarább, mifélet szült erre a bús világra. Addig olyan volt, mint a bárány, mégis őt csukták be a bolondokházába. Hogy fog hiányozni neki, hogy nem látogatja meg többet; milyen szépen beszéltek ott mindenkivel az orvosok, milyen jó volt odajárni, szegény lelkem nem bántott senkit,

---

<sup>8</sup> „A tarbai templomban Kun László prédikál. Gyalázatos féreg! Vajon mennyit kap eze-kért a prédikációkért? Ha eljön az ítélet, nem az égi, hanem a földi, s ő megéri, nem áll mellé. Amit most érte tesz, hogy szállást ad neki, hogy enni ad, kötelessége. Papi kötelessége és emberi tartozása. Micsoda nincstelen kamasz volt, amikor megismerte, micsoda suta, lassú beszédű káplán! Évek türelmes munkájával csiszolta, faragta ilyenné. Amit tud, tőle tanulta, még a mozdulatokat is, a puha, mégis erőteljes gesztusokat, ahogy a palástját megengedi, ahogy a Bibliát kinyitja. Farizeus. Kommunista.” Szabó Magda: *Freskó*. Budapest, Európa, 2001. 100.



csak nézett és mosolygott, olykor még meg is ismerte, és Rozikáról kérdezősködött. [...] Ő volt a bolond? Nem volt az szegény bolondabb, mint akárki itt a házban. A pap állig felgombolt, fekete ruhában járkál, mikor úgy tűz a nap, hogy az ember majd ledobban, oszt ha a krumpli megrohad, mindjárt azt kiabálja, hogy Isten büntetése, az az eszébe se jut, hogy rossz ezen a vidéken minden pince, megrohadna itt még a csont is. Kun László meg csak hallgasson, hányszor látta, hogy ül a vacsoránál, bámul az asztal végére, ahol valamikor Annuska ült, aztán kirúgja maga alól a széket, lerohan a káplániára, és beledűt magába egy liter vizet. Hogy tud ordítani! Mikor szegény nagytiszteletűt meglátogatta, a dühöngők nem tudtak különben. Hát Annuska, aki itt hagyott mindent, aztán elment világgá, mint a cigányok? Míg itthon volt, addig is csak a bajára volt mindenkinek.<sup>9</sup>

Az idézett részben megfigyelhető, hogy az elbeszélte monológ különböző idősíkokat hoz mozgásba. Az első mondatban egy, a regény történetideje előtti időkre tehető, hosszú időn át fennmaradó szóbeszédről, illetve az azt kiváltó, a cselekmény idejéhez képest körülbelül huszonnyolc évvel ezelőttre datálható eseményre (Edit „gyilkossági” kísérlete) utal a szöveg, mely a narratív kiindulópont szerepét tölti be, hiszen alapvetően a múltnak ez a mozzanata generálja az alak gondolatait és emlékidézését. A második mondat során ennek az eseménynek a kiváltó okát az emlékező én időben más, közelebből meg nem nevezett szereplők eszmélése előtti időszakra teszi, ezzel is alátámasztva a halott tisztánlátását érintő véleményét. A harmadik mondatban a narratív kiindulópontként meghatározott esemény olyan temporális viszonyítási ponttá válik, melyhez képest a monologizáló alak Edit természetének megváltozását datálja, s ez a változás kerül kontrasztba az Edit cselekedetét követő eseményekkel („őt csukták be a bolondokházába”). A negyedik mondat első tagmondata a jelen idő síkjára tér át, hiszen a jövő felé való kitekintést tartalmaz, majd a második tagmondatban olyan iteratív jellegű cselekvésekre utal a regényszöveg, melyeknek a jövőben Edit – a regény történetideje előtt bekövetkezett – halála miatt nem lehet folytatása. A múltbéli események számbavételét követően Kati néni a közelebből még nem konkretizált szereplőkkel való összevetés révén minősíti Edit viselkedését („Nem volt az szegény bolondabb, mint akárki itt a házban.”), mely egyúttal visszacsatolás is az első mondatban foglalt pletykához. A hetedik, nyolcadik és kilencedik mondatban a monológ – a viszonyítási

<sup>9</sup> A hivatkozott oldalszámok a következő kiadásra vonatkoznak: Szabó Magda: *Freskó*. Budapest, Európa, 2001. 83–84.

alapul szolgáló alakok konkretizálódásával párhuzamosan – jelen időbe vált át, hiszen a két alak (Máthé István és Kun László) meghatározó és iteratív jellegű cselekvéseiről olvashatunk bennük, a tizedik mondatban pedig a harmadik mondatban foglalt történések idősíkjára lép vissza az emlékező én („Mikor szegény nagytiszteletűt meglátogatta, a dühöngők nem tudtak különben [ordítani].”) A tizenegyedik és tizenkettedik mondatban ismét két múlt idejű, de különböző idősíkokhoz tartozó eseményekről olvashatunk; először Annuskának a regény történetidejéhez képest pontosan kilenc évvel ezelőttre datálható tettéről (szökés), majd pedig az ezt a tettet megelőző, egész gyerekkorára jellemző viselkedéséről („csak a bajára volt mindenkinek.”). Az előbbiekből tehát jól látható az egyes idősíkok közötti folyamatos oszcilláció, melyet az elbeszél monológ narratív eszköze által ábrázolt, csapongó szereplői gondolatmenet eredményez.

Az egyes emlékidézéseket, töprengéseket minden esetben valamilyen külső impulzus (például képek vagy bibliai textusok) idézi elő az egyes alakok tudatában. Az ötödik fejezetben például a Máthé István falán függő Genf-térkép látványa ugyancsak egy jelen és múlt idejű mondatok váltakozásával jellemezhető gondolatmenetet indít el a szereplőben.<sup>10</sup> A jelen időt akkor használja a narrátor, amikor a pap a fiatal korában rendszeresen felkeresett helyszíneket járja be a képzeletében, illetve amikor az emlékező én – az olvasó metaforikus jelen időben zajló történésekbe való bevonódását elősegítendő – az ezeken a helyszíneken tapasztalható körülményeket (látvány, hang) adja vissza finom pontossággal. A múlt idejű részek egyfelől az alak múltbéli – ám ma is fenntartott – véleményét közvetítik, másfelől pedig egy konkrét múltbéli eseményt (Chaubart professzor halála) elevenítenek fel, illetve egy olyan, szereplői szín-

<sup>10</sup> „A térkép az ő szerzeménye, a rózsaszín, kicsit meggyűrődött térkép az üveg alatt, keskeny, fekete keretben. Néha, ha feltekint, elsétál rajta gondolatban. Elindul A Rhone partján, átmegy a Pont du Mont Blanc-on a szigetre, vagy befordul a Cité egyik utcáján. A sziget, a Rousseau szobrával, mindig feldühítette. Szobrot bizony, annak a boldognak! Még a szülőházára se szeretett ránézni, pedig csaknem szemben lakott vele. Rousseau. Az ember nem is érti. Milyen fiatal volt, húszesztendős, s már teljesen kész, kiforrott ítéletű. Már akkor tudta, micsoda veszedelmes tanokat hirdetett az az eszelős. Genf. Még egyszer végigmenni rajta este, mikor a szűk utcák felett alig fér el a holdfény, nekiütődik a kis tornyoknak, magas házfedeleknek. Felrohanni az egyetem lépcsőjén, megkopogtatni a szeminárium ajtaját. Chaubart professzor még bent van – ő mindig bent van, éjjel is. Aszott arca csupa derű, míg hallgatja. »Lacus Balaton« – mondja neki, de úgy ejti: *lakusz*, ahogy a professzor beszéli a latint. *Non est currentis, neque volentis, sed...* Chaubart még abban az évben meghalt, amikor őt doktorrá avatták. *Le Recteur et le Sénat...* Sírt akkor éjszaka, odaborult Boniface vállára a reformáció emlékműve alatt. »Ha püspök leszek! – mondta Boniface-nak. – Tudod, majd ha püspök leszek...« Olyan biztosan tudta, hogy püspök lesz!” (101–102. – Kiemelések az eredetiben.)

ten verbalizált ígéretet („Ha püspök leszek...”) idéznek fel, mely az emlék idő-síkjához viszonyítva jövő idejű, s melyről az olvasó a narratíva adott pontján már tudja, hogy nem valósult meg.

Ugyancsak egy külső impulzus (a tankönyv különböző feladatai és képei) indukálja Szuszu elbeszélte monológját is a hatodik fejezetben. A kislány gondolatmenetébe olyan, egyes szám első személyű, önreflexív jellegű betétek is ékelődnek, melyekben Szuszu bizonyos külső okok miatt nem verbalizálható vágyainak ad hangot, másfelől pedig olyan mozzanatokra reflektál, amelyeket nem ért, vagy amelyeket rajta kívül más szereplők nem érzékelnek. A vágyak és kérdések megfogalmazását kiváltó eseményeket azonban már az elbeszélte monológ narratív eszközével ábrázolja a narrátor, mely alkalmas a töprengés, és a magyarázatkeresés folyamatának megjelenítésére is. Ily módon az elbeszélő olyan mozzanatokra tereli a figyelmet, melyek a későbbiekben további részletekkel egészülnek ki, ám magyarázatukra, és az adott alak tudati tartalmainak megjelenítésére csak a narratíva későbbi pontján kerül sor, mely hipotézisalkotásra készteti az olvasót.

Az elbeszélte monológ azonban nem kizárólag az emlékek felidézésére alkalmas narratív technika a regényben. Lássunk egy újabb példát a második fejezetből:

De ez a ház! Ezt talán nem is lehet melege fűteni. Milyen nyirkosak ezek a bolthajtásos szobák, és mindennek valami különös dohos szaga van. Még a legjobb itt a kertben, itt legalább egyenletesen langyos a nap. Életében nem látott még ilyen rút kertet. Minden virágágyban egyforma virág virít, valami rossz magról hajtott, sárga gyom. A két bokor őszirózsát megverte a rozsda, a tujafák fele meg kifagyott, s még ha legalább kívágnák, de nem, itt szégyenkeznek kiszáradt tövükön. Bizonyára így szokás errefelé. Micsoda népek! (24.)

Az idézett részben jól látható, ahogy a narrátor a mű történetidejében tapasztalható történéseket és viszonyokat (hőmérséklet, szag, látvány) Décsyné tudatán keresztül közvetíti, összekapcsolva azt az ezekre adott szereplői reflexiók közvetítésével, s ily módon ezeket nemcsak érzékletesen jeleníti meg, hanem egyúttal tovább is árnyalja a figura személyiségét.

Mint az előbbiek során láthattuk, az elbeszélte monológok egy mindentudó elbeszélő segítségével bontakoznak ki, ám a narrátor és az alakok hangnemének egy irányba mutatósából adódóan a tudatok áttetszőkké válnak. Azonban a szereplői tudatok nem csak az egyes monológokon keresztül válhatnak hozzáférhetővé; ezek mellett ugyanis egy olyan tudatábrázolási mód is érvényesül

a regényben, melynek során a mindentudó narrátor nagyobb távolságot tart az alakoktól, s ő mutatja be azok nyelvi és nem-nyelvi természetű tudattartalmait. Erre a narratív módszerre Dorrit Cohn a *pszicho-narráció* elnevezést javasolja, mely a tárgyat és a tevékenységet egyaránt meghatározza.<sup>11</sup>

A pszicho-narráció narratív eszköze számos esetben fontos részét képezi a szereplők emlékezési folyamatainak, mivel olyan temporális rugalmassággal bír, melynek révén az elbeszélő egy távoli perspektívából képes megjeleníteni az adott alak múltbéli érzés- és gondolatvilágát. Az előbb említettek mellett pedig az egyes alakok gondolkodási nehézségei is megjeleníthetők e technika által, mely azonban nem csak önmagában, hanem más eljárásokkal együttesen is jelentkezhethet egy bekezdésen belül. Például:

Lenn a kertben az öregasszony utánanézett az Árvának, mikor az felsietett a verandára. Most jól megnézte. Tegnap este, amikor megérkezett, sokáig fogalma sem volt arról, ki lehet ez a fiatalember. Most kezdett valami derengeni benne; mintha Janka írta volna neki valaha, hogy a házba vették a pap árván maradt unokaöccsét, talán örökbe is fogadták, nem emlékszik már pontosan. Régen volt, van vagy húsz éve is talán. Akkor még ő is fiatal volt, nem is egészen hatvanéves. Mennyi lehet ez a nyurga, kellemetlen fiatalember? Talán huszonöt. (24.)

Az idézett példából jól látható, ahogy a narrátor fokozatosan közelíteni kezd a szereplői tudathoz. Az első két mondatban külső szempontból mutatja be Décsyné szemlélődését, a harmadik és negyedik mondatban pedig a pszicho-narráció narratív eszközével jeleníti meg az alak tudatát, valamint – az emlék távolságából adódó – emlékezési nehézségeit, majd a monologikus jellegű reflexiókat és kérdéseket követően, s az imént citált szövegrészre következő bekezdésekben, már az elbeszélt monológ révén közvetíti a szereplő gondolatait.

A *Freskó* narrációját tehát alapvetően kétféle módszer jellemzi; egyfelől az elbeszélő bizonyos esetekben távolságot tart az alakoktól azáltal, hogy tudati tartalmaikat erőteljesebb narrátori beavatkozással adja közre, másfelől viszont a szereplői tudattartalmakat az adott alak mentális nyelvének idézése révén – ám a harmadik személyűség megtartása mellett – is ábrázolhatja.

Mint ahogy azt az előbbiek során láthattuk, a mindentudó elbeszélőt az egyes szereplői tudattartalmakhoz való korlátlan hozzáférés jellemzi. E hozzáférés tekintetében azonban nem csak az elbeszélői hang, hanem a perspektivikus ábrázolás kérdésének vizsgálata is elengedhetetlen, ugyanis a regényben

---

<sup>11</sup> Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban*. 94.

jelentőséggel bír az, hogy az egyes események, személyek bemutatása ki(k) nek az észlelési fókuszából történik. Ez Szabó Magda regényében azért is különösen lényeges kérdés, mert az egyes alakok közti idegenség alapját a gondolatok, érzések egymás elől való elhallgatása/eltitkolása, továbbá a magukról kialakított hamis kép külvilág előtt való fenntartása képezi, ezért a szereplői perspektíva a tudáselosztás, illetve az információkorlátozás elveként működik a szövegben, melyek a cselekmény és a tetőpont alakításában döntő szereppel bírnak. A következőkben – Gérard Genette fokalizációs elméletének fogalmait<sup>12</sup> alapul véve – annak tudatában vizsgálom a mű fokalizációs jelenségeit, hogy az észlelés az egyes alakokhoz, míg annak elbeszélése/közvetítése a narrátorhoz köthető.

A narratív szöveg egészét tekintve egyértelműen „*zéró fokalizáció*” érvényesül, hiszen a narrátor úgy képes közvetíteni az eseményeket, ahogy egyik szereplő sem érzékelheti, vagyis a narratív szöveg egészére rálátással bír.<sup>13</sup> Ebből adódóan mindentudása a narratív információk adagolásában, valamint a szereplői perspektívák váltakoztatásában is megmutatkozik. Ugyanakkor a fokalizáció az alakokhoz is kötött („*belső fokalizáció*”), s ezekben az esetekben a mindentudó elbeszélő tudása ideiglenesen redukálódik, hiszen csak annyit közvetít, amennyit a szereplők tudnak. A múltbéli események felidézése teljes mértékben így történik, ám a jelen idejű történések leírásában a „*külső fokalizáció*” is érvényesülhet, mely egyrészt a szereplői tudatokra való fókuszálás folyamatának részét képezi, másrészt a cselekmény továbblendítését, harmadrészt pedig – az egyes alakok tudatához való hozzáférés ideiglenes megszüntetésével – a feszültségkeltést is szolgálhatja.

A regényben több szereplő is fokális karakterként határozható meg, ám az egyes alakok perspektívájába eltérő mértékben kaphat betekintést az olvasó. A domináns fokális alakokként Annuska, Árva, Kati néni, Janka, Kun László, Máthé István és Szuszu határozható meg. A fokális karakterek másik csoportját azok a szereplők (Anzsú, Rozi, Zucker Éva) alkotják, akiknek perspektívájába csak egy-egy fejezet erejéig tekinthet be az olvasó. A harmadik csoportba azok a marginális alakok (postás, Zsófi) sorolhatóak, akiken keresztül a narráció csak alkalmanként fókuszált; ezen alakok perspektívája révén mutat rá az elbeszélő

<sup>12</sup> Gérard Genette: *Narrative Discourses. An Essay in Method*. Ford. Jane E. Lewin. Ithaka–New York, Cornell University Press, 1980. 189–190. (Mivel az általam hivatkozott részletnek még nincs magyar fordítása, ezért az általam használt angol nyelvű kiadás oldalszámait adtam meg, ettől függetlenül azonban a magyar irodalomtudományban használatos terminológiát használom.)

<sup>13</sup> Például: „Most ugyanazt gondolták valamennyien: hogy nem beszélték meg, mi történjék, ha Annuska mégiscsak megjelenik.” (184.) A mindentudó elbeszélő szerepe itt a szereplői gondolatok párhuzamosságának megjelenítésében mutatkozik meg.

arra, hogy a Máthé család tagjai milyen képet igyekeznek mutatni magukról a külvilág számára, így az előbb említett, családi konfliktusok hátterét nem ismerő alakok az ironikus viszonyítási pont szerepét töltik be.<sup>14</sup>

A nézőpontok elrendeződési módozatait illetően megállapíthatjuk, hogy a műben a *rögzített* és *változó* fokalizáció egyaránt érvényesül, mivel egyes fejezetekben egyetlen fokális karakter határozható meg, azonban a fejezetek legtöbbszörében a narráció fókuszja egyik szereplőről a másikra kerül át. Egyes részekben ugyanis egy adott szövegrészen belül azonosítható fokális karakter egyik bekezdésről a másikra egy másik alak észlelési fókuszába kerülhet, vagyis ezekben az esetekben az adott fejezetet több szereplő egymást dinamikusan váltó perspektívája szervezi.

A perspektíaváltások alapvetően az egyes alakok számára verbalizálhatatlan gondolatok, érzelmek, vágyak megjelenítését, a konfliktusok hátterére való rávilágítást, az adott esemény eltérő szemszögekből való prezentálását, valamint a cselekmény továbblendítését szolgálják. Ezek a váltások kétféle módon történhetnek; egyfelől az egyes fejezetváltások alkalmával, másfelől pedig egy adott fejezeten belül.

Az első esetben az adott részt egy olyan fokális hős perspektívája szervezi, aki az adott fejezet elején egy másik alak szempontjából már bemutatott eseményt észlel, ám csak részlegesen (mivel alapvetően nem tulajdonít neki jelentőséget, és igyekszik is kirekeszteni azt a tudatából), vagyis ebben az esetben a szereplői észlelés nem egy esemény eltérő szempontból való bemutatását szolgálja, hanem egy más, temporalitással összefüggő szerepet tölt be. Az adott alak perspektívájára való áttérés ekkor egy időbeli visszaugrást eredményez, melynek célja azonban éppen a folytonosság megteremtése, hiszen ezzel a megoldással a narrátor időben párhuzamosan zajló események megjelenítését teszi lehetővé.<sup>15</sup> Ugyanakkor ez az eljárás a késleltetést is szolgálhatja, mivel az elbeszélő gyakran egy ilyen időbeli visszaugrás révén szünteti meg utóla-

<sup>14</sup> Ezek a szereplők általában csak akkor válhatnak viszonyítási ponttá, ha perspektívájuk egy másik, a szereplői megnyilvánulások hátterével tisztában lévő alak perspektívájával kerül párhuzamba. Ezek az esetek azért állhatnak elő, mert az adott szereplő észlelési fókuszában megjelenő alak tudattartalmát a narrátor nem közvetíti. Például: „Lám, siratja az ángyát, nem rossz asszony ez mégsem – gondolta Zsófi. A koszorú miatt bóg – gondolta a pap, és majdnem elnevette magát a gondolatra. Ördög bánja az ezüst angyalokat, még sose látta Franciskát dühében sírni. Franciska is gőgös és keményszívű.” (175–176.)

<sup>15</sup> A negyedik fejezet elején például az Árva Décsyné és Szuszu beszélgetését észleli („Zsuzsanna és a vénasszony fecsegése behallatszott az Árvához is a nyitott verandaajtón át; elunta hallgatni.” 46.), ám e dialógus tartalmát csak a hatodik fejezet elején, a két említett szereplő tudatába való betekintés révén ismerjük meg, majd a hetedik fejezetben ez a beszélgetés Máthé István szemszögéből prezentálódik. „Az ablak nyitva volt, behallatszott a Zsuzsanna locsogása meg az anyósa vékony, kellemetlen hangja.” (98.)



gosan a perspektívaváltások eredményezte hiányt. Az előbb említettek mellett arra is akad példa, hogy az adott fejezet fokális karakterének perspektívájában egy olyan szereplő van jelen, akinek tudattartalma a narratíva adott pontjáig még nem észlelhető. Ezekben az esetekben az észlelési fókuszba került alakkal kapcsolatban a narrátor egy olyan mozzanatra tereli a figyelmet (például egy szereplőben artikulálódó kérdés formájában), melynek magyarázatát csak a későbbiek során, az adott alak tudatábrázolása során adja meg – jellemzően úgy, hogy a soron következő fejezetben az ő perspektíváját veszi fel.<sup>16</sup> Ily módon tehát mind a szereplő, mind az olvasó tudása korlátozódik – bár utóbbié csak ideiglenesen.

A második esetben egy adott fejezeten belül több fokális karakter határozható meg; ilyen esetekben az adott esemény több szempontú bemutatása, vagy a cselekmény folytonosságának fenntartása a cél. A hatodik fejezet első felében például Décsyné és Szuszu határozhatóak meg fokális karakterekként; kezdetben a két alak perspektívája váltakozik, s ezek a nézőpont-áthelyeződések a kettőjük közt feszülő kommunikációs nehézségek kiemelésére szolgálnak. Mikor azonban Décsyné elszenderedik a napon, a narráció Szuszu észlelési fókuszára szűkül, míg az idős asszony tudattartalma ezen a fejezeten belül már nem észlelhető (annak ellenére sem, hogy a fejezet végére felébred), így a Janka perspektívájára való átváltás a cselekmény továbblendítését szolgálja.

A szereplői perspektívák párokba rendezésével a narrátor az előbb említettek mellett ironikus hatást is kelthet az olvasóban anélkül, hogy bármilyen módon minősítené az egyes alakokat. Az előbb említett fejezetrészletben például a fókuszvándorlás révén derül fény Janka abbéli meggyőződésére, hogy teljes mértékben ismeri a lányát, aki „sose töri olyasmin a fejét, ami nem neki való”, azonban Szuszu tudattartalma ennek teljesen ellentmond. A perspektívaváltások révén az elbeszélő tehát az egyes alakok egymásról alkotott képének hamisságát vagy töredékességét érzékelteti, de akár azt is kiemelheti, hogy az adott szereplő pontosan tisztában van a másik alak megnyilvánulása mögött rejlő okokkal.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> A hetedik fejezet például egy olyan kérdéssel („Vajon mit vétetett Annuska Kun Lászlónak, hogy az annyira gyűlöli? 112.) zárul, melyre az olvasó a következő fejezetben kap választ, mivel abban a narráció fókusza a kérdéses szereplőre kerül át.

<sup>17</sup> Például: „Visszanyomta Szuszu kezébe a táskát, hátradőlt a fonott székben, lehunyta a szemét. – Napozom egy kicsit – mondta Zsuzsannának, és az komolyan bólintott. Dédmama éppúgy tesz, mint Nagyapa vagy Kati néni: »Elmélkedem« – szokta mondani Nagyapa, ha elfogja az álmoság ebéd után, és hátradől a nagy székben. »Pihentetem a szememet, lelkem!« – susogja Kati néni, ha nagyon tűz a meleg, s a fásszínben nincs semmi tennivaló.” (87–88.)



A szereplői perspektívaváltás azonban sok esetben egyetlen bekezdésen belül megy végbe, mint például a tízedik fejezet egyik részletében:

Apa ült az asztalfőn, az imánál, ahogy szokta, lehajtotta a fejét. Mikor Szuszu elhallgatott, felemelte a kanalát, ez volt a jel, hogy mindenki ehetik. Végigpillantott az asztalon. Tulajdonképpen, legbelül, örült, hogy a veje nincs itthon, nem ül mellette, nem látja az arcát. Szentségtörő, istentelen, hazaáruló. Honnan szorult volna az ilyenbe kegyelet? Most vette észre, hogy az asztal végén van még egy felesleges teríték. Pontosan vele szemben, a régi helyen, ott fehérlett a cseréptányér, s ettől megint olyan indulat fogta el, hogy lecsapta a kanalat. Hogy mertek megteríteni neki az ő megkérdezése nélkül, s mit képzelnek egyáltalán, hogy leül vele egy asztalhoz, és megosztja vele a falatját? Janka rettegve figyelte az arcát, Apa nem is szólt, csak rámutatott a tányérra, s az Árva felpattant, lekapta az asztalról a terítéket. (146–147.)

A szereplői nézőpontok szétszalazását a megnevezések használata teszi lehetővé. Az első két mondatban a nézőpont Jankához köthető, hiszen a két alakra (Máthé István és Szuszu) az általa használt megnevezések (Apa és Szuszu) utalnak a szövegben. A harmadik mondatból azonban a narráció Máthé Istvánon keresztül fókuszált, ám ennek külön jelölésére nincs szükség, hiszen Kun László „vejként” való említése egyértelművé teszi a fókuszváltást, de ugyanilyen szerepet tölt be a frazeológiai sajátosságok („Szentségtörő, istentelen, hazaáruló.”) megtartása is. A szereplői gondolatok megjelenítését (pszicho-narráció), valamint a szereplői magánbeszéd közvetett idézését (elbeszélt monológ) követően a narrátor eltávolodik a férfi tudatától, melyet úgy ér el, hogy ismét Janka nézőpontját veszi fel, s az ő percepcióján keresztül közvetíti a férfi megnyilvánulásait. Ebben az esetben az olvasó a fókuszváltás miatt tudás tekintetében fölénybe kerül az alakkal szemben.

Az egyes történetek több szemszögből való bemutatása, illetve a szereplői interpretációk fokalizációs változások révén való ütköztetése tehát nemcsak a cselekmény szintjén produkálnak feszültséget, hanem az olvasóban is, akinek a perspektívaváltásokból adódóan egyre inkább rálátása lesz a szereplői tudatokra, valamint a múltbéli eseményekre. Ugyanakkor a nézőpont-áthelyeződések a hiány megteremtését is szolgálják, s a szereplői–olvasói tudáskorlátozás feszültségkeltő eseteként értékelhetőek. Ilyen esetnek tekinthető a regényben például az a rész, melyben a családtagok temető felé vezető útja során Janka megnyilvánulásait Máthé István és Szuszu percepciója közvetíti. A jelenet feszültségét az adja meg, hogy az elbeszélő hosszabb időre elvonja az olva-

sót Janka tudattartalmától, s ezt csak fokozza, hogy még az anyját jól ismerő Szuszu sem tudja értelmezni Janka megnyilvánulásait.

Arra is akad példa, hogy az olvasói betekintheség nem terjed ki egy több alak perspektívájában jelenlévő szereplőre. Ez az alak a regény történetideje előtt elhunyt Edit, akit az egyes szereplők hasztalan próbáltak megérteni. Az egyes fokális hősökben felmerül egy olyan, vele kapcsolatos kérdés,<sup>18</sup> melynek a válaszát csak az ő perspektívájának ismeretében lehetne megadni. Ezt a nehézséget azonban a narrátor a perspektíva-váltások által küszöböli ki, méghozzá Décsyné tudattartalmának megjelenítése révén, azonban az ennek nyomán megtalált válasz<sup>19</sup> nem a szereplő–szereplő, hanem a szereplő–olvasó párbeszédhelyzetben válik csak láthatóvá. Azonban hiába van jelen Décsyné perspektívájában ez az információ, az ő szemszögéből ez nem többlettudásként jelentkezik, hiszen nincs tisztában azzal, hogy az unokáját a családban nem a valódi, Edit által adott néven (Corinna) hívják, s mivel a házban senki sem beszélhet a lányról, így a névadást érintő kérdés sem hangzik el szereplői szinten. Bizonyos szempontból tehát mindegyik alak tudása korlátozott ebben a kérdésben, így az olvasó csak az egyes fokális karakterek által birtokolt információk egymás mellé helyezése révén találhatja meg a választ, továbbá ő az, aki a Décsyné emlékidézéséből származó információkat többlettudásként értékeli.

A feszültségkeltés eseteként értékelhetőek azok a jelenetek is, melyekben a külső fokalizációs helyzetek száma megnő. Ezzel kapcsolatban a tizenkettedik fejezetnek azt a jelenetét emelném ki, melyben Kun László egy hirtelen elhatározást követően el akar rohanni otthonról, hogy a hamarosan hazainduló Annuskával beszélhessen, ám Janka az útját állja.

Ha Annuska nem jött idáig, talán már nem is fog jönni. Neki kell kimen-  
nie az állomásra. Felállt, lesodorta a gombolyagot, amelyet Janka az író-  
asztalra tett. Utánakaptak mind a ketten, a pamut csak gurult, egyszerre  
hajoltak le érte, Janka vette fel. Egyikük sem ült vissza, álltak egymással  
szemben. A kalapját kereste, levette a fogasról. Janka akkor elébe került,  
elállta az utat az ajtó felé, Kun Lászlónak elzsibbadt a keze. Tíz méterrel  
odébb, szemben, ott hajlongott Kati, még mindig törtek valamit, de most

<sup>18</sup> „Ki tudta volna követni a Mamácska esze járását? Hogy honnan vette, hol olvasta, milyen régen elfelejtett gyerekkori könyvből szedte ezt a nevet [Corinna] [...]?” (34.); „Corinna. Honnan szedhette ezt a nevet az a boldogtalan Edit?” (110.)

<sup>19</sup> „Oszkár valami nevet is adott neki, ha rossz volt, s az a név külön felingerelte mindig. Idegen név volt, nem magyar [...] Most hirtelen a név is eszébe jutott. »Nem kell karalábé? – kérdezte Oszkár [...] – De hiszen Ditke szereti a karalábét! Hát nem Ditke ül itt a mami ölében? Megint az a rossz kis Corinna?«” (161.)

a porcelánmozsárban, tompább volt a bummogás. Rozi a konyhaszéken ült, az orrát fújta. A hold felkelt, gyenge sugara kinn rezgett az orgonalevelek között. Szuszu háttal térdelt a fénynek, nem látszott az arca, de érződött, hogy ő is ide néz. Ordítani szeretett volna, megütni Jankát. Janka csak bámult rá, ugyanazzal a vak, hallgatózó tekintettel, amelyre már délután felfigyelt. Kun László félrelökte az útból, most először lódította el ilyen kíméletlenül. Janka engedelmesen elmozdult az ajtóból, mint egy tárgy, mint egy puha zsák. Ott állt, ugyanott, ugyanazon a helyen, ahol valaha a húga. Kun László kirohant az udvarra, nyitva hagyta maga mögött az ajtót. (191–192.)

Az idézett részben a belső és külső fokalizáció közti oszcilláció figyelhető meg. Kun László (elbeszélt monológ által közvetített) elhatározását követően a narrátor külső szempontból mutatja be a történéseket, a hang- és fényviszonyokat, valamint más alakok megnyilvánulásait, megteremtve ezzel a jelenet feszült atmoszféráját. A nyolcadik mondatból azonban a narrátor ismét Kun László perspektíváját veszi fel, mellyel egyfelől a férfi gondolatait jeleníti meg (pszicho-narráció), másfelől pedig Janka reakcióját is a szereplő percepciója révén közvetíti. A jelenet feszültségét az adja meg, hogy bár a két alak közt nem alakul ki verbális párbeszéd, az egyes megnyilvánulások alapján az olvasó számára nyilvánvaló, hogy mindkét szereplő tisztában van a másik gondolataival, s mindketten ennek tudatában cselekednek. A tizedik és a tizenegyedik mondatban a szöveg ismét külső fokalizációra vált át, majd a tizenkettedik mondatban újfent a szereplői perspektíva érvényesül, a jelenet berekesztéseként pedig a narrátor ismét elhagyja Kun László perspektíváját, s csak a férfi cselekvését közvetíti. Az imént citált bekezdésre következő részekben Kun László cselekedetét (rohanás) olyan alakok (Máthé István, Décsyné) észlelik, akik egyfelől nem voltak jelen az előbbieket során elemzett jelenetben, másfelől pedig nincsenek birtokában a Kun László megnyilvánulásának értelmezéséhez szükséges információknak, ezért hamis jelentést tulajdonítanak neki, vagyis korlátozott tudással rendelkeznek más szereplőkhöz, és az olvasóhoz képest is.

A perspektíaváltások révén a narrátor kitekintést nyújt a jövő felé; a fókusz-áthelyeződések során ugyanis láthatóvá válik, hogy az egyes alakok miként képzelik el a jövőjüket, s ez ismét a feszültségkeltés eszközeként szolgál a szövegben. A szereplői perspektívák váltakoztatása révén az olvasó tudás tekintetében ismét fölénybe kerül az egyes alakokkal szemben, akik nincsenek tisztában egymás jövőt érintő – s minden bizonnyal a család felbomlását eredményező – elképzeléseivel, mivel azok verbalizálása a mű történetidejében nem történik meg. A szembesítések elhalasztásával a narrátor nyitva hagyja a

regény befejezését, s az olvasóra bízta a szereplők jövőjének megalkotását.

Szabó Magda *Freskó* című regényének hangsúlyos narratív jellemzőjeként a kortárs értelmezők a belső monológ alkalmazását, illetve a nézőpontok változtatását határozták meg. Azonban az említett narratív eszköz formai alapú tipologizálásával (Dorrit Cohn) a szereplői tudatábrázolási módozatok finomabb differenciálása vált lehetővé; így módon láthatóvá vált, hogy a regény narratívájában az egyes alakok monológjai mellett egy erőteljesebb narrátori beavatkozással jellemezhető írói technika (pszicho-narráció) is érvényesül, mely a szereplők múltbéli perspektívájának megidézését, illetve a gondolkozási nehézségeik kiemelését szolgálja. Ugyancsak világossá vált, hogy a mű narratíváját egy olyan mindentudó elbeszélő szervezi, mely elsősorban a szereplői tudatábrázolás és perspektívák megjelenítésében játszik fontos szerepet.

A több alak tudatábrázolására épülő narratíva szerepe az egyes alakok közti idegenség – melynek alapját a gondolatok, érzések egymás elől való elhallgatása, illetve a szerepjátszás képezi – érzékeltetésében, a konfliktusok eredetére való rávilágításban, a cselekmény továbbblendítésében, s a narratív információk szabályozásában határozható meg. Így módon az olvasó feladatává válik az egyes szereplői perspektívák hordozta információk, „mozaikdarabkák” összeillesztése, valamint a család teljes képének („freskójának”), múltjának mentális megrajzolása.

A regény narratíváját a zéró, belső és külső fokalizációs eljárások együttesen szervezik, vagyis a szerző a mű végén nem kényszerül változtatni az elbeszélés módszerén, mint ahogy azt egyes bírálók állították, hiszen a regényre kezdettől fogva jellemzőek az egymást kiegészítő, összetett narrációs technikai eljárások, továbbá az egyes szereplői tudattartalmak észlelhetetlenné tétele minden esetben dramaturgiai funkcióval (feszültségkeltés, hiány megteremtése) bír.

A perspektíva-váltások révén a mindentudó elbeszélő korlátozottan közléskennyé válik, mely egyfelől a feszültségkeltést szolgálhatja, másfelől pedig így módon az egyes alakok megítélését az olvasóra bízta, vagyis a regényszöveg a befogadó aktív közreműködésére tart igényt.

Mindezekből jól látható, hogy a mű szövege olyan komplex elbeszéléstechnikát működtet, mely a *Freskót* a huszadik századi magyar irodalomtörténet egyik kiemelkedő alkotásává teszi.

Herédi Rebeka

## Az *ént* körülvevő kontextushalmaz és az identitás kapcsolata

Írásomban Szabó Magda *Az őz* című regényével kívánok foglalkozni, a hangsúlyt az elbeszélés módjára, valamint arra szeretném helyezni, hogy hogyan jelenik meg az én ebben a műben, milyen a viszonya másokhoz, és – ami talán még ennél is fontosabb – saját magához.

A regény egésze Encsy Eszter köré fonódik, ő áll az elbeszélés középpontjában, „[...] tökéletesen átvilágított, végsőkéig kiaknázott én”<sup>1</sup> tárul fel szemeink előtt sorról sorra. Az övé az a nézőpont, aminek segítségével események sorát tudjuk végigkövetni, méghozzá úgy, hogy alig-alig szól kifelé, vagyis a regény nem más, mint egy nagy monológnak a kibontakozása. A monológ mint olyan természetesen magában foglalja a befele fordulást, éppen a kiszólás hiánya miatt, így nélkülözhetjük a dialógusok sajátosságait, tehát olyan gondolatokkal találkozhatunk a regény folyamán, amelyek többnyire kimondatlanok, esetlegesen az én számára elismertek és nyilvánvalóak.

A regény egésze olyan struktúrát alkot, amelyben megtalálhatók azon elemek, melyek az élőbeszédiséget idézik. Ez természetesen magában foglalja azt, hogy a mű nem más, mint valaminek – jelen esetben egy élettörténetnek – az elbeszélése egy megszólított, odaértett másik, valaki részére. Azt, hogy ez az elmesélés valóban sikeres-e, a későbbiekben kívánom kifejteni.

Az egyik legfontosabb elem, amely az élőbeszédre, a mesélésre utal, a másik feltételezése, vagyis az, hogy valakinek, valakihez beszél az egyes szám első személyű narrátor: „Mikor az autókhoz értem, láttam, hogy ott állsz a taxisor előtt, kiflit eszel [...]”<sup>2</sup> (17.) A másik, ennél jóval fontosabb elem az, amikor az elbeszélő valamit meg is kérdez a másiktól: „Tudod te egyáltalán, mi az a trombitafa?” (9.) A kérdések azonban hiábavalóak, ugyanis egyikre sem érkezik válasz, így megmarad monológnak az elbeszélés, a kérdés pedig valójában retorikai, hiszen a kérdező nem is vár rá választ, mivel a feltételezett és lehetséges válaszadó maga is az elbeszélés, a narratíva teremtménye, így lényegében fiktív, másikként teremtett entitás.

<sup>1</sup> Földes Anna: *Feminea comedia. Szabó Magda: Az őz és a Pilátus*. In: uő.: *Húsz év, húsz regény*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1968. 248.

<sup>2</sup> Szabó Magda: *Az őz*. Budapest, Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977. 17. A későbbiekben a főszövegben e kiadás oldalszámaira hivatkozom.

Az elbeszélés egy életet mond el egészen gyerekkortól felnőttkorig, vagyis a felnőttkor azon pontjáiig tart, amiben az elbeszélő éppen létezik. Értelem-szerűen tehát történeteket, eseményeket fogunk hallani, méghozzá olyanokat, amelyek a jelen szempontjából relevánsak. Ezek az események az elbeszélőben összekapcsolódnak, vagyis az egyik reflektál a másikra, végtére is azt segítik, hogy az elbeszélő megértse, hogy jutott el idáig, eddig a pontig az életében, vagyis ok-okozati összefüggéseket keres, miközben felépíti az emlékezet és felejtés dinamikáján keresztül saját életnarratíváját.

Ez természetesen azt is jelenti, hogy olyan múltbéli eseményekkel találkozunk, amelyek a jelennel szoros összefüggésben állnak, a kettő tehát kölcsön-hatásban van egymással, és egy bizonyos személyen keresztül futnak össze: ez pedig Lőrinc alakja. Lőrinc lesz az a személy, aki összekapcsolja Eszter számá-ra a múltat és a jelent, méghozzá úgy, hogy Eszter perspektívájából egy fontos személyt emel be a jelenbe. Beemeli, mert Eszternek gyermekkorában már volt hozzá köze, azonban ismételten felbukkan életében.

Itt szeretnék egy kisebb kitérőt tenni Eszter jelenlegi helyzetére vonatkozó-an, pontosabban arra, hogy tulajdonképpen mi indította el Eszter számára az emlékezés folyamatát: az első fontos történet természetesen az, amire az előbb utaltam, hogy Lőrinc felbukkan, és magával hozza Angélát, így az elbeszélő tu-datában akaratlanul is beindul az emlékezés, a múlt felidézése. A másik viszont már Lőrinc halála lesz, tehát mondhatjuk azt is, hogy a regény egy halálese-mény köré építkezik, és abból indul ki, ez lesz az a traumatikus esemény, mely szükségszerűen előhívja az emlékképeket, méghozzá annak érdekében, hogy a narrátor önértelmezése fogódzókat találjon.

A három kulcsszereplő között szerelmi háromszög bontakozik ki, aminek a közepén mindenképpen Lőrinc áll, az egyik oldalán Eszter, a másik oldalán pedig Angéla. A két nő között éles ellentét húzódik. Ez az ellentét a jelenben egyértelmű, ahhoz azonban, hogy megértsük valódi okát, a múltba kell vissza-menni, vagyis Angéla és Eszter gyermekkorába.

A kettejük közötti viszony akkor kezdődött, amikor Eszter édesanyja el-kezdett zongoraórákat adni, és második tanítványaként megérkezett Angéla. Angéla jelenségéről az egyik legszemléletesebb leírás a következő: „Csak állt tanácstalanul, aranybarnán a tengerparti naptól. Bal kezében egy labdát szorított, egy azúrkék, csodálatos labdát, amelyen aranykarikák futottak kör-be, [...] fehér kesztyűs kis jobbujában ott tartott egy piros bőrrel szegett lakk kottatartót.” (37.) Ez a leírás tökéletesen jellemzi Angéla lényét, egyszer-re több mindent is magába foglal. Az első egyik legfontosabb személyiség-jegy, amit ebből le lehet szűrni, a tisztaság és az ártatlanság megjelenése. Ez nemcsak az itt használt szavak miatt van így (például fehér kesztyűs kis



jobbában), hanem azok miatt a színek miatt is, amik ebben a képben benne vannak, melegséget árasztanak: aranykarikák, aranybarna, piros. Ezen kívül fontos a továbbiakban kitérni a „Csak állt, tanácstalanul [...]” mondatkezdésre is, ugyanis ez a tanácstalanság Angéla egész életére kiterjeszthető, és egyúttal magába foglalja azt is, hogy Angélának szüksége van a másokra, aki segíti őt útján, aki támogatja és terelgeti. Ez a másik jelenlétének az igénylése, az állandó támogatás már egészen kicsi korban elkezdődött, de mondhatnánk azt is, hogy onnan nőtte ki magát. Ahhoz, hogy ezt megértsük, érdemes például megvizsgálni az előbb felvetett szituációt, a két leánygyermek helyzetét, valamint azt, hogy ki mit csinál éppen.

Azt már tudjuk, hogy Angéla éppen betoppant, most érdemes megvizsgálni azt, hogy mivel. A kezében labdát fog, vagyis egy olyan elemet, ami tipikusan gyermeki elem, a játékra asszociálunk, így valóban a gyermekkort juttatja eszünkbe. Azonban, ha megnézzük Eszter oldalát, aki éppen mosogat, mást veszünk észre. „A tepsi leragadt, majd lejött a tenyeremről a bőr, amíg mosogattam, [...] a konyhakövön áll a lucsok, magam is csupa víz voltam, [...] lábam szárára ráfröccsent a mosogatólé [...]. Kőporral súroltam a tepsit [...]” (37.) A helyzet, amiben Eszter van, inkább tekinthető egy felnőtt léthelyzetnek, az ő megjelenítése már korántsem olyan gyermeki, tiszta. Ebből a szituációból kiderül, hogy a két lánynak a családban elfoglalt pozíciója nem azonos. Angéla mint gyerek van jelen a családban, ennek a családnak a középpontjában ő áll, vagyis minden körülötte forog, ezzel szemben Eszter felnőtt szerepbe bújik, és mint harmadik személy van jelen a családban.

Angéla mindig a szeretet középpontjában állt, nemcsak otthon, hanem az iskolában is: a hozott narancsot szétosztogatta, mindenkinek szívesen segített, Eszter ezzel szemben irigy volt, és nemcsak az iskolában, hanem még otthon se tudta elfoglalni azt a pozíciót, amit Angéla már jól ismert. Eszter ugyanis feleslegesnek érezte magát otthon, a tipikus gyermeki szerepet nem tudta elfoglalni, kívülállónak érezte magát a családon belül. Ennek köszönhetően Eszter túl korán felnőtt, azonban érdemes azt is megvizsgálni, hogy Angéla ebből a szempontból mennyit változott az évek során.

Angéla örök életében gyerek maradt, sosem tudott igazán felnőni, talán azért, mert mindig volt egy olyan személy az életében, aki gondoskodott róla, aki megmutatta, merre nyílik a simább út. Tehát Angéla mindig mindent birtokolt, amit Eszter sohasem. Ez az egyik legfontosabb ellentét a két nő között, ami már gyermekkorban is megmutatkozik. Az egyik ilyen eset a címben is szereplő őz kapcsán merül fel. Angéla akaratlanul is kiemelkedett a többiek közül azzal, hogy neki őze van, hiszen egy ritkaságot birtokol, amire természetesen Eszter is vágyott, akinek csak guppijai voltak.



Az őz elrablása több mozzanatot is magában foglal, az első és egyik legfontosabb mozzanat az az alapvető és egyértelmű késztetés, ami a cselekvés mögött áll, vagyis az, hogy a birtoklás megszűnjön Angéla számára, és ami végül is az őz halálához vezet.

E ponton szeretnék kitérni az őz és Lőrinc között meghúzódó párhuzamra, illetve arra, hogy ez hogyan mutatkozik meg a birtoklás tükrében. Korábban már utaltam rá, hogy a birtoklás és a birtoklás utáni vágy között milyen nagy különbség van, valamint arra, hogy ez az egyik legalapvetőbb ellentét Angéla és Eszter között. Ugyanis Angéla az a fél, akinek megvan, és Eszter az, aki szeretné, hogy meglegyen. Tehát Eszter esetében a vágyakozás van jelen, vágyik arra, hogy övé legyen az őz, és ugyanúgy vágyik arra is, hogy övé legyen Lőrinc. A férfi azonban Angélával van együtt, a narrátor számára pedig elviselhetetlen a tudat, hogy megint nem lehet az övé valami teljesen, hiszen Angéla áll a másik oldalon. Tehát az őz elrablásának jelentőségét már maga a cím is implikálja, de akkor válik egyértelművé az elbeszélésben, amikor kiderül, hogy Lőrinc halálával is párhuzamba állítható. Ha ezt a gondolatmenetet követjük (valamire való vágyakozás, sóvárgás és irigység jelenléte Eszter lényében), akkor két, Jung által meghatározott létformára lelhetünk, az egyik a látszat, a másik pedig a valóban létezés formája. A két egzisztenciát alapvetően a létezés jellege határozza meg: a látszathoz tartozik például az irigység, sóvárság, nyereségvágy, a másik létmódhoz pedig a szeretet, gondoskodás, segítség.<sup>3</sup> Természetesen egyik létmódból sem szeretném se Angélát, se Esztert kizárni, mivel a kettő között lehet átjárás, azonban Angéla karakterére inkább jellemző lesz a létezés mint az egzisztencia egyik lehetséges módja. A következőkben azt fogom vázolni, hogy Eszter ugyanezt vajon magáévá tudta volna tenni, vagy sem.

Kónya Judit utal arra, hogy „az ember tudatát-szemléletét, indulatait a körülményei, a léte határozza meg.”<sup>4</sup> Ahhoz azonban, hogy megértsük Eszter individuumát, kezdeti körülményeit, érdemes megfigyelni a narráció kiindulópontját. A narráció kiindulópontja Eszter objektivációjának a megértését fogja segíteni, illetve annak a sikerességét, tudniillik azt, hogy egyáltalán megtörtént-e. A regény elején egy nagyon fontos momentummal találkozunk, megtudjuk, hogy a narrátor gyermekként más, Irma néni cipőjét hordta, ami azt eredményezte, hogy Eszter lábfeje eldeformálódott. Ennek a nyomát élete végéig magán viselte, olyannyira, hogy saját létformájává alakult. Eszter tehát más cipőjében járt, ami természetesen magával hozza azt az egyszerű következtetést, hogy a

---

<sup>3</sup> Carl Gustav Jung: *Gondolatok a látszatról és a létezésről*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1997. 5.

<sup>4</sup> Kónya Judit: *Szabó Magda. Ez mind én voltam...* Budapest, Jaffa Kiadó, 2008. 88.

sajátját nem is ismerte, így szimbolikusan a saját magával való szembesülés, azonosulás is elmaradt. Ez a későbbiekben két úton mutatható be, az egyik Eszter foglalkozása, majd a lakásában a tükör hiánya.

Elsőként – mivel konkrétan a szembesülésről volt szó, illetve annak a kérdésességéről – célszerű megemlíteni a tükrök hiányát Eszter szobájában, lakásában. Egyetlen egy helyen találkozhatunk ugyanis tükörrel, a fürdőszobában. Tehát Eszter számára elmarad az, hogy a saját lényével nézzen szembe, ami az én-megismerésnek és az én-azonosulásnak az egyik fontos motívuma lenne, ugyanis ez az egyik eszköze annak, hogy megismerjem magam külsőleg. Külsőleg, ugyanis ilyenkor mint szemlélő tekintek magamra, a saját vonásaimat figyelem meg, mozdulataimat, vagyis ez az egyik bizonyítéka annak – hogy tükörbe tudok nézni – elismerem és felismerem magam, és tisztában vagyok saját magammal. Az egyetlen olyan helyzet, amikor Eszter tükörbe néz, amikor valaki mást játszik el, azonban így éppen hogy nem magával, hanem mással, egy eljátszott szereppel szembesül. Így nem tudja magát objektíven szemlélni, vagyis az, hogy külső nézőpontot, perspektívát adjon maga számára, elmarad.

Ez még élesebben van jelen, ha Eszter foglalkozását tekintjük. Eszter színészként dolgozik, ez a foglalkozás pedig magában foglalja azt, hogy folyamatosan más bőrébe bújjon, és mást játsszon el, mint ami ő maga.

Ezen a ponton szeretnék még egy gondolat erejéig kitérni a narrátor gyermekkorára, ahol folyamatosan találkozhatunk másvalakinek az eljátszásával. „Akkor éjjel azt játszottam elalvás előtt, hogy Elza vagyok, aztán abbahagytam a játékot [...]” (97.) Ekkor még csak játék szintjén volt jelen ez a hajlam, de volt miből kialakulnia, ha az előbb már kifejtett más cipőjében való járás gondolatmenetet vesszük alapul.

Ez felnőttkorban fog még inkább felszínre törni a szakma által, ami ráadásul meg is kívánja ezt. A személyiség problematikusságát hozza felszínre ez a kérdéskör, azt, hogy kevés lehetőség van arra, hogy a saját szerepében legyen Eszter, ugyanis minden szerepet magára húz, csak a sajátját nem viseli szívesen. A saját lényét, vonásait vagy nem is akarja meglátni vagy pedig valahogy elfedi azt. Az egyik ilyen elfedési technika a sminkelés, a másik ennél jóval beszédesebb, a maszkhúzás. A sminkelés inkább a hétköznapiakat érinti, a maszkhúzás pedig inkább a színház létformájába illik bele, azonban az individuum problematikusságát éppen az adja, hogy a színházi létformából való kilépés nem valósul meg, a narrátor beleragadt, így az én-azonosság, az, hogy én saját magammal vagyok azonos, nem jön létre.

Az egyetlen karakter a regényben, aki támpontot tud adni a narrátor számára, hogy megteremtse a saját én-képét, egy külső viszonyítási pont lesz Angéla alakjában, aki mindent megtestesít Eszter számára, ami ő nem lehet, és éppen

emiatt nyit egy kis utat arra nézve, hogy ezáltal rájöjjön arra, ami valójában ő. A regényből az szűrődik le, hogy minden ő, ami Angéla nem, és Angéláé minden, ami az övé nem lehet.

A regény tehát az én-enyém-tied kérdéskörén halad végig. Az én problematikusságát taglalja egy élettörténeten keresztül, majd csap át a birtoklásba, hogy valamim van, ami neked nincs, vagyis az enyém valami, ami a tied nem lehet. Eszter esetében ez sosem tud megvalósulni úgy, ahogy az őz sem lehetett az övé, ám megtapasztalta annak szépségét, ugyanúgy megtapasztalta egy szerelem lehetőségét, amit azonban teljes egészében szintén nem tudott birtokolni, ugyanis korábban már megtette azt Angéla. A regényt, ha ebből a nézőpontból vizsgáljuk, a be nem teljesülés regényének is tekinthetjük, ugyanis az én nem tudott beteljesedni, kiforni, ami által egy kapcsolat sem tudott létrejönni Eszter életében.

Az előbbieken már tisztáztam az Angéla és Eszter közti ellentét autenticitását, világossá vált, hogy „a regény egyetlen figura ábrázolására vállalkozott, s célját maradéktalanul teljesítette.”<sup>5</sup> Ebből fakadóan minden eseményt, a történet szempontjából releváns emléket egyetlen egy perspektívából kapunk meg, tehát nem beszélhetünk nézőpontváltásról, valamint kijelenthetjük azt is, hogy a regény egésze – ha a monológon túlmegyünk – az önvizsgálat, azon belül is az önteremtés igényéből fakad.

A következőkben át kívánok térni a narrátorra, illetve arra, hogy az előbb említett perspektíva milyen eseményeket, emlékeket, történéseket tartott fontosnak, vagyis miket vélt érdemesnek az elmesélésre.

A tanulmány során már többször utaltam rá, hogy a regény nem más, mint egy monológ formájában közreadott élettörténet. A történetek minden esetben „jól strukturált beszámolók.”<sup>6</sup> A történetek elmesélése által minden individuum arra vállalkozik, hogy a saját maga által átélt eseményeket egy adott struktúrába rendezze, majd a mesélés által a történetben elfoglalt pozícióját értelmezze, tehát tulajdonképpen nem beszélhetünk másról ebben az esetben, mint önreflexióról, mivel az adott helyzetben megjelent gondolatait, cselekedeteit helyezi kívülre, ezáltal saját magát mint kívülállót fogja szemlélni. A történet tehát nem más, mint egy olyan struktúra, ahol a mindenkor narrátor önvizsgálatnak veti alá magát. Encsy Eszter a saját életének a fordulópontjait, főbb emlékeit, eseményeit veszi számba, és arra a kérdésre keresi a választ, hogy

---

<sup>5</sup> Kónya Judit: *Szabó Magda. Ez mind én voltam...* 93.

<sup>6</sup> Kenneth J. Gergen, Mary M. Gergen: *A narratívumok és az én mint viszonyrendszer.* Ford. Ülkei Zoltán. In: László János, Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia.* Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 77.

hogyan került ide, mi vezetett idáig, hogy ezekben a történetekben ő milyen szerepet, pozíciót foglal el. Ezért lehet egyértelműen kijelenteni azt, hogy ő áll a narráció középpontjában, és azt is, hogy a mellette lévő szereplők valóban csak »árnyfigurák«,<sup>7</sup> akik az ő individuumát, személyiségét és szerepét fogják árnyalni. Azonban itt egy nagyon érdekes paradoxonra lelhetünk, mivel éppen a másik árnyékában fog megképződni, manifesztálódni Encsy Eszter lénye, ők adják meg Eszter körvonalait, viszont azokból – főleg Angélaéból – kibújni sosem fog, hiszen Angéla mindig mint a legfőbb viszonyítási pont fog szolgálni az én-teremtés szempontjából, ahogy arra már korábban is utaltam.

Ha a narráció világának a milyenségét akarjuk tisztázni, elkerülhetetlen lesz arról beszélni, hogy Encsy Eszter esetében ez a narráció hogyan képződött meg. Az eddigiekben tisztáztam, hogy tulajdonképpen egy élettörténet bontakozik ki fokozatosan, és áll meg a jelen pillanatnál, ugyanis csak a jelen pillanatig lehet mesélni, mert addig tartanak az átélt dolgok, az emlékek zöme. Encsy Eszter narrációjának esetében történetek építkeznek egymásra, ezek a történetek nem kronologikusan vannak egybeszedve, hanem az asszociáció által fognak alkotni egy nagy kerek egészet, egy életnek a történetét. Diane Freedman több női írásmóddal kapcsolatos jellegzetességet is összeszedett, melyek mindenképpen érvényesülnek ebben a szövegben is, ilyen például az előbb említett asszociatív gondolkodás, személyes szemlélet.<sup>8</sup> Esetünkben azonban mindenképp az asszociatív gondolkodás lesz a legfontosabb, ugyanis ez az a vezérfonal, amire az elbeszélés egésze építkezik. Ennek a legfőbb oka magának az emlékezésnek a jelenléte, valamint az emlékezésnek mint olyannak a magával hozott járuléka. Ugyanis az emlékezés általában mindig a jelenlegi pozícióból indul ki, az egyén jelen helyzetéből. A jelen azonban az emlékező tudatában összekapcsolódik a múlttal. Ez az összekapcsolódás legtöbbször valamilyen hasonló élethelyzet által születik meg, így beindítva egy szabad asszociációs folyamatot, ezt nevezzük emlékezésnek. Mivel egy asszociációs folyamatról van szó, a tudatosságot és a pontos megszerkesztettség iránti igényt aligha lehetne benne megtalálni, mivel tulajdonképpen csak arról van szó, hogy egy bizonyos emlékkép az én tudatában életre kelt egy újat valamilyen hasonlóság alapján. Ez a hasonlóság az azonos élethelyzeten túlmenően lehet valamilyen helyszín, dátum stb.

Ennél jóval érdekesebb azonban azt megvizsgálni, hogy a narrátor milyen emlékképeket emel be az adott történetbe. Az, hogy az életünk események, cselekedetek sokaságából áll (melyek köré szereplők, a hétköznapi, nem narrátori kontextusban emberek szerveződnek) mindenki számára elfogadott tény, az

---

<sup>7</sup> Kónya Judit: *Szabó Magda. Ez mind én voltam...* 93.

<sup>8</sup> Menyhért Anna: *Női irodalmi hagyomány*. Budapest, Napvilág Kiadó, 2013. 23.

azonban, hogy az élet milyen jelleget kap, nagyban függ attól az egyéntől, aki elmeséli az adott történetet. Ezért kijelenthető tehát, hogy az emlékezésen kívül a másik legfontosabb tudati tevékenység, melyet Eszter is elvégez, a szelekció.

A szelekció által létrejött történetjelleg Eszter esetében tragikus és hátborzongató, mindenképpen sötét világot idéz fel, mivel az élettörténetben jelenlévő emlékeknek szinte kivétel nélkül ilyen jellege van. Ezért tehát kijelenthető, hogy erősen érvényesül a regényben a rész-egész viszonya, tehát a részek milyensége kiadja az egész milyenségét, vagyis az élet színezetét, jellegét.

Ez több aspektusból nézve is magyarázható. Az egyik ilyen aspektus az az egyszerű feltételezés, hogy Eszterrel kapcsolatban főleg ilyen negatív események estek meg, ezért nem is tudna másról beszámolni. A másik, ennél jóval valószínűbb magyarázat az, hogy Eszter saját helyzetének megértésével kapcsolatban ezeket az eseményeket tartotta relevánsnak, mivel ezek tudják igazolni jelenlegi helyzetét, vagyis ezekkel tudja magát tisztázni, ezeken keresztül tud reflektálni saját helyzetére. Mindeközben ne felejtjük el azt se, hogy Eszter az elbeszélés folyamán végig pozicionálni próbálja magát, azonban a saját pozíciója a kirekesztettséggel válik egyenlővé.

Eszter saját létének a sikerességét leginkább a színházban tudja létrehozni, a színház pedig különböző szerepek eljátszásával azonosítható, ez Eszter legbiztosabb pozíciója. Az elbeszélés során megtudjuk, hogy Eszter sikeres volt a munkájában, a probléma viszont ott kezdődik, amikor a szerepjátszás általános létformává válik. Éppen emiatt lehet az, hogy Eszter a való életben sosem tud kiteljesedni, ugyanis nem tud kilépni az egyik világból, a szerepjátszásból, és teljességgel átlépni a másikba, hogy a saját szerepét játszhassa. A másik olyan tényező, ami miatt a személyiség nem tud kiteljesedni, Angéla folyamatosan kísértő árnyéka lesz, ami alól Eszter nem tud kibújni, és bár látszólag saját magát igyekszik megteremteni, valójában éppen Angélát sikerül körvonalaznia, és csak ezeken a körvonalakon magát, így tulajdonképpen csak részleges identitás-teremtésről beszélhetünk.

Mizser Attila

## **„a zár meg se moccan” Kommunikációs aktusok, stratégiák Szabó Magda *Az ajtó* című művében**

„Forog a kulcs, de hiába küszködöm, nem tudom kinyitni a kaput [...] Ám a zár meg se moccan, áll a kapu, mintha vasrámájába forrasztották volna.”

(Szabó Magda: *Az ajtó*)

„Milyen jótékony a vihar! Milyen boldogság, ha Isten megfeddi az embert, aki egyébként könnyen megkeményíti a szívét; ám ha Isten ítél, elveszíti önmagát, és a nevelő szeretetben megfélelkezik fájaldmáról...”

(Søren Kierkegaard: *Az ismételés*)

A tanulmány címadása kapcsán két művelet, stratégia kattogott folyamatosan a fejemben, a „forog a kulcs” és „a zár meg se moccan” citátum, fragmentum. Mindkettő az adott műből való, és mindkettő ugyanúgy támaszt adhatna, megfelelhetne a mű metaforikus értelmezésének, miközben tudom, hogy ellentétes olvasatot generálnak, és tökéletesen ellentétesek egymással. Ezért is, már csak ezért is kiváló Szabó Magda műve, hogy ezeknek a paradoxonoknak képes, kész kitenni magát.

A nyitás és zárás, másként az oldás és a kötés, és továbbgondolva, a behatolás és az ellenállás, valamint az engedélyezés és a tiltás oppozíciós aktusai visszatérő motívumként, a mű interszónális viszonyrendszerének dinamizmusait leíró fogalompárként jelennek meg Szabó Magda biográfiai regényében. A mű címe, az első fejezetében közölt álomleírás előrevetíti ennek a jelentőségét: az ajtó és az álombéli kapu, mint a magánterületre való belépés motívuma, egyaránt összekapcsolható a saját személyes életút alakulástörténetével, és a mindenkor másikkal való kapcsolatteremtés lehetőségével, kudarcával. Az ajtó Georg Simmel esszéjében a hídhoz hasonló funkciójú térelem, ám

[a]míg a híd az elválasztottság és az egyesítettség viszonylatában a hangsúlyt az utóbbira fekteti, és a két hídláb közötti távolságot, amelyet láthatóvá és megmérhetővé tesz, ugyanakkor át is hidalja, addig az ajtó világosabban juttatja kifejezésre azt, hogy az elválasztás és az összekötés

csupán ugyanazon művelet két oldalát jelenti. [...] A tér egy része így önmagában behatárolttá lett, és különvált a világ többi részétől. Azáltal, hogy az ajtó egyúttal a kapocs szerepét tölti be az ember tere és minden más között, ami ezen kívül létezik, megszünteti a kint és a bent különválását.<sup>1</sup>

*Az ajtó*<sup>2</sup> című könyvben valójában két ajtóról van szó: az egyik zárva van, a regényben csak kétszer nyílik ki (Emerencé). A másik szabad bejárást enged az érintettek számára, státusz alapján (az írónőéké, például a házvezetőnő számára). Mindkettő azt a határt jelzi, amit az egyén felállít magának: a saját ház határa egyben a személyiség és a magánszféra kerete is, az „ajtó” pedig vizuális és térbeli megjelenése annak a pontnak, ahol túllépünk önmagunkon, illetve ahol elválasztjuk a sajátot az idegentől, az ént mindattól, ami rajta kívül esik. A két nő kontaktusának sajátossága ily módon az ajtókhoz való viszonyulásukban is megjelenik: míg Emerenc egy kizárólagosan saját, az átjárást és a betekintést nélkülöző világot tart fenn az ajtó mögött, amelynek élőlényei, tárgyai, szabályai egyaránt egy sajátos univerzumnaként értelmezhetőek, és amely semmilyen körülmények között nem érintkezhet a külvilág körülményeivel, addig az írónő ajtaja alkalmanként feltárul, még olyankor is, ha az ajtó felnyitása az intim sféra és a társadalmi konvenciók egymásbaérését, ütköztetését eredményezi:

Amikor [Emerenc] becsöngetett, láttam, ünneplőt visel, azonnal értettem, mit jelent az öltözék, zavartan topogtam mellette a gyéren takaró napozóban. Feketét viselt, hosszú ujjú, finom szövetruhát, spangnis lakcipőt, s mintha abba se hagytuk volna a múltkori tárgyalást, közölte, másnap megkezdí a munkát, és a hónap vége felé már meg tudja majd mondani, mennyi legyen a havi bére. Közben mereven nézte meztelen vállamat, örültem, hogy legalább a férjemen nem talál kivetnivalót, az zakóban, nyakkendőben ült a harmincfokos hőségben, kánikulában sem változtatott soha a háború előtti Angliában kialakult szokásain. Ők ketten úgy voltak felöltözve ott mellettem, mintha egy csak számukra érzékelhető, primitív közösségnek akarnának példát mutatni, amibe én is beletartozom, s rá szeretnének vezetni az emberi méltósághoz illő külsőségek tiszteletére. Ha valamikor valaki, ezen a kerek világon egyedül a férjem hasonlított bizonyos normák tekintetében Emerenchez, nyilván ezért nem tudtak sokáig igazán közel kerülni egymáshoz. (12–13.)

<sup>1</sup> Georg Simmel: Híd és ajtó. Ford. Ózer Katalin. *Híd*, 2007/2. 30–35.

<sup>2</sup> Szabó Magda: *Az ajtó*. Budapest, Jaffa, 2016. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom, a vonatkozó oldalszámot a törzsszövegben adom meg.



A házak közötti mozgás, az ajtók ambivalens működése egyaránt az interperszonális kapcsolatok létrejöttét és alakítását befolyásolja. Az ajtó egyszerre lehetősége és akadálya a kommunikációnak. Lehetőség, mert minden ajtónyitás alkalmat ad a megszólalásra. És akadály, hiszen a két nő másfajta ajtók mögött él, eltérő módon kezeli a határátlépéseket, és más-más módját ismeri a megszólalásnak. Már a regény elején nyilvánvalóvá válik, hogy mind Emerenc, mind pedig az író próbál a másikkal valamiféle működő, kölcsönös kapcsolatot kialakítani. Azonban mindkettő következetesen ragaszkodik a saját stratégiájához: Emerenc nem beszél, csak gondoskodik; ajándékoz, de viszonzást nem fogad el; rendelkezésre áll, de a munkavégzésben nem kiszámítható, hanem öntörvényű. Az író ezzel szemben a szavak, a szóbeli kommunikáció erejével igyekszik megteremteni a bizalmat; az általa elsajátított társadalmi konvenciók, vagy épp normaszegések mentén próbálja értelmezni a kettőjük viszonyát; mindeközben saját alkotó egyéniségét helyezi előtérbe. A viszony csak akkor képes kimozdulni ebből a kölcsönös meg nem értésből, amikor (akárcsak Neumann János játékelméletének minimax-tételében) „kevert stratégiákat” alkalmaznak, például a gazda kórházba kerülésekor, vagy Évike érkezésekor.<sup>3</sup>

Nekem mindig fontos volt, hogy átéljem: aki közelebbi kapcsolatba kerül velem, éreztesse, örül, mikor újra találkozunk. Emerenc másnap reggeli tüköletes közönye nem a hiúságomat sebezte meg, hanem ezt az igényt az irreális éj után, amelyen mellettem maradt, és megmutatta valamikori gyermek-önmagát. (38.)

Na hál’ istennek, ő hozta szóba, akkor odaadhatom a fényképeket. Sokáig nézte mind a kettőt, arcán nem volt indulat, azt képzeltem, talán meghatódik vagy elpirul, bár igazán nem tudom, miért hittem így, felőlem lehetett neki odabenn egy albumnyi képe a gyerekekről, mit tudtam én Emerenc Tiltott Városának tárgyairól. Nem úgy nézett a képre, mint egy anya, legkevésbé, mint egy megrendült anya, akinek múltja most bukik elő, hanem mint egy katona, aki megszokta, hogy mindig ő győz a csatában. (140.)

Többnyire azonban Szabó Magda művében a nyelv terhelhetőségén, az információközlés elsődlegességén alapuló kommunikációs stratégiák sikertelensége mutatkozik meg. Az író és Emerenc között lezajló dialógusok a legtöbbször nem viszik közelebb a két felet egymás megismeréséhez, egymás világának és előéletének a megértéséhez. Ez a legáltalánosabban úgy mutatkozik meg, hogy

---

<sup>3</sup> Vö. Kóczy Á. László: A Neumann-féle játékelmélet. *Közgazdasági Szemle*, LIII. évf. 2006/1. 31–45.

a kérdésekre érkező válaszok, reakciók látszólag, a szavak elsődleges jelentése értelmében nem relevánsak. És fordítva: az író napi ritmusát, életmódját, életvitelét illető kijelentések és kérdések látszólag nem a megértés és az elfogadás kategóriájába illeszthetők. Úgy tűnik, hogy a kölcsönös meg nem értés, a kölcsönös elutasítás szervezi a házvezetőnő és a ház asszonya interszubjektív viszonyát. Valójában azonban a meg nem értés alapja az eltérő kommunikációs kódok használata. Míg az író paradox módon a hétköznapi megszólalások során a nyelvhasználat funkcionális aspektusait működteti – azaz minden, amit kimond, szó szerint és konkrétan értendő –, addig Emerenc a nyelv metaforikus, topologikus szintjén kommunikál. Azon a nyelven, amit Rousseau az *Esszé a nyelvek eredetéről* című szövegében az alapvető, a szenvedélyeken alapuló kommunikáció nyelvi kódjaként ír le: „Miként először a szenvedélyek készíteték beszédre az embert, úgy az első kifejezései is trópusok voltak. A figurális nyelv született meg elsőként, a tulajdonképpeni jelentés pedig utoljára.”<sup>4</sup>

Emerencnél minden kijelentés egy önkéntelen topológiai játék része, amely a saját emóciói, személyes története és a történelemhez való viszonya alapján szerveződik. Egyfajta analógiás gondolkodásról van szó, a világ dolgai, jelei helyettesítések és felcserélések révén illeszkednek egy sajátos rendszerbe. Példa erre a kutya elnevezése: bár nem nőstényről van szó, a neve mégis Viola lesz. Idővel megtudjuk, azért, mert Emerenc gyerekkori borjút, amelyik elpusztult, így hívták – Viola a védelmezendő állat, a veszteség, de egyúttal a szeretet és a kötődés jelképe lesz. Hasonló a helyzet Szabó Magda regénybeli alteregójának a megnevezéseivel:

Nem óhajtottam baráti körünkkel tudatosítani, hogy a saját otthonunkban nekem nincs nevem, Emerenc csak a férjem számára talált megszólítást, én nem voltam sem író, sem asszonyom, nem szólított sehogy sem addig, míg végképp el nem tudott helyezni az életében, míg rá nem jött, neki, az ő viszonylatában, ki vagyok, mi az a hívószó, ami rám illik. Persze ebben is neki volt igaza, mert valamifajta indulat nélkül bármely definíció pontatlan. (14.)

A regénybeli szereplők gyakran „az íróként” szólítják. Emerenc kezdetben nem nevezi meg, majd a „lyányként” emlegeti, ahogy a férjét „gazdaként”. A tulajdonnév helyére mindegyik esetben egy olyan – metaforikus – kifejezés kerül, amely valamilyen sajátos tulajdonság kiemelésével azonosítja a szereplőket. A tulajdonnév (pontosabban az annak helyettesítésére irányuló gesztus)

<sup>4</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Esszé a nyelvek eredetéről*. Ford. Bakcsi Botond. Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2007. 12.

itt azt jelzi, hogy nem „megnevezzük”, hanem „besoroljuk” a másikat, a saját egyéni, önkényes, erőszakos rendszerünk alapján. Ez esetben

[a] tulajdonnevek két olyan szélsőséges típusával állunk szemben, melyek között egy egész sor közbeeső van. Az egyik esetben a név az identifikáció jele, amely egy szabály alkalmazása révén megerősíti a *megnevezett személyt* egy előzetesen szabályozott osztályhoz való tartozásában (egy társadalmi csoport egy csoportrendszeren belül, egy születési státusz a státuszok rendszerében); a másik esetben azonban a név azon egyén szabad kreációja, aki megnevez és aki önmaga közvetítésével kifejezi önmaga szubjektivitásának átmeneti állapotát. De beszélhetünk vajon egyik vagy másik esetben valódi megnevezésről? A választás mindössze annyi, hogy valakit egy osztályhoz való tartozásában nevezünk meg, vagy úgy adunk neki nevet, hogy önmagával azonosítjuk. Azaz valójában soha nem nevet adunk, hanem besoroljuk a másikat, a névhez jutás az ő karakterjegyének szerepét tölti be, vagy magunkat osztályozzuk, ha a szabálytól eltérően »szabadon« nevezünk el a másikat: vagyis a magunk karakterjegyei által. Leggyakrabban pedig egyszerre tesszük mindkettőt.<sup>5</sup>

Emerencnél a világ dolgai egymástól jól elhatárolt rendszerben tűnnek fel: a munka és a magánélet, a belső tér és a külső tér, a megengedett és a nem megengedett dolgok között nincs átjárás. Az emberek, akik az élete részét képezték, szintén elkülönített „dobozokban” jelennek meg: azok, akik védelemre szorulnak, azok, akiknek csalódást okozott, azok, akiket elveszített. Ironikus módon Emerenc maga mutat rá a világhoz való viszony ilyen formájára, de az írónt vádolja ezzel:

Magának más fogalmai vannak mindenről, mint nekem, magát megtanították ezer mindenre, mégse veszi észre, amire figyelnie kellene. Nem látja, hogy rám hiába villog, nekem senki se kell, aki nem tökéletesen az enyém? Maga mindenkit berakna egy dobozba, aztán mikor ki kell, azt veszi elő, ez itt a barátnőm, ez az unokatestvérem, ez az öreg keresztanyám, ez a szerelmem, ez az orvosom, ez a préselt virág Rhodosz szigetről, na, hagyjon engem békén. Ha egyszer nem leszek, majd nézzen ki olykor a temetőbe, az elég, ha nem vállaltam azt az embert barátnak, mert férjnek óhajtottam, maga se játssza itt nekem azt, hogy maga az én meg nem született gyermekem. Én ajánlottam valamit, maga elfogadta, ahhoz,

---

<sup>5</sup> Lévi-Strauss *A vad gondolkodás* című művét idézi Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest, Typotex, 2014. 129. (8. lábjegyzet)

hogy megkapja azt a pár holmit, joga van, mert elvultunk egymással, ha néha ránk is jött a veszekedés. Majd kap valamit, nem is akármit, ha nem leszek, ez legyen elég, és azt se feledje, hogy beengedtem oda, ahova senkit. Ennél többet nem tudok felajánlani, mert bennem több nincsen. Mit kívánna még? Főzők, mosok, takarítok, felneveltem magának Violát, nem vagyok én sem a halott anyja, sem a dajkája, sem a kispajtása. Hagyjon engem békében. (180.)

Az új valóságelemek illeszkedése csak úgy lehetséges, ha a már ismert kategóriákhoz rendeli azokat hozzá. Az analógiás gondolkodás egyfajta mentális túlélési stratégia, tanulási folyamat, mindkettejük számára. Emerenc azért állít fel párhuzamokat, hogy a maga számára akceptálhatóvá tegye a világot. Emerenc pedig csak úgy válhat akceptálhatóvá mások, például a házaspár számára, ha felismerik az analógiákat, és a párhuzamok révén értik meg a másikhoz való viszonyát. Ehhez azonban a hagyományos kommunikációs stratégiák háttérbe szorítására, a másik szempontrendszerét és metodikáját alkalmazó, kevert stratégia működtetésére van szükség. A speciális, tropologikus kódok működtetése érdekében. Ilyen felismerés, amikor az író nő megtudja a kutya nevének az eredetét:

Leválták és kimérték, végignézték velem, ahogy megölik és feldarabolják, mit éreztem, ne kérdezze, csak tanulja meg, ne szeressen senkit halálból, mert rajtaveszt. Ha nem tüstént, hát később. Legjobb, ha sose szeret senkit, mert akkor senkijét nem tudják letaglózni, és maga sem ugrik ki semmiféle vagonból. Na, menjen haza, most már mindketten eleget beszéltünk, pilledt a jószág is, vigye haza Violát. Viola. Az üszőt hívtuk Violának otthon, még anyám nevezte el. (143.)

Vagy amikor az étkészletek eredete és jelentősége feltárul: akkor, amikor Emerenc Grossman Évikét várja, az étkészlet, az emlék ismétlődése, működtetése a közös múlt jelölője:

Ez Évike – magyarázta –, őt vártam a múltkor, ő él Amerikában, küldi nekem a pénzt. A csomagokat is ő küldi, amikből ennek-annak juttatok, amiből maga szokta megkapni a hiábavalóságokat, a festéket, a krémet. Ilyen volt, mikor hazahoztam Csabadulról Pestre, de most már látni sem akarom semelyik arcát, mert nem jött el, mikorra rendeltem. Ha én hívom, márpedig a múltkor hívtam, akkor neki el kell jönnie, ha a világ szétrobban is, mert ha én nem vagyok, a falon verik szét a fejét vagy viszik a gázba. (140–141.)

A regényben többször is megjelenik az ajándék motívuma, amelynek minden esetben etikai kockázata van. Marcel Mauss értelmezésében ez a gesztus sosem valami olyasmi, amelynek nincs következménye, amely nem vár viszonzásra. Épp ellenkezőleg: megajándékozni valakit, aki nem kötődik eredetileg (például családtagként, barátsággal) hozzánk, az valójában ajánlat. Szerződésre, kooperációra, együttműködésre. Elfogadni az ajándékot, egyet jelent a kötődéssel, az elköteleződéssel.<sup>6</sup> Emlékeztet az a jelenet, amikor Emerenc komatálat (hidedgtálat) ajándékoz a házaspárnak, a csomag miatti gorombaságáért cserébe, de amikor az író nő köszönetet mond az aránytalan ajándékért, és visszaviszi az edényt, Emerenc letagadja: „Másnap, hogy megköszöntem Emerencnek engesztelő lakomáját, és visszanyújtottam neki a tisztára mosott edényt, nemcsak nem mondta azt, szívesen, váljék egészségünkre, de letagadta a csirkét tálastul, az edényt se fogadta vissza, megvan ma is.” (17.)

A szituációt a fentiek értelmében az indokolja, hogy az ajándék nemcsak a megajándékozott számára, hanem az ajándékozó számára is kötöttséget jelent. A tál „megtagadása” annak a kölcsönviszonynak a szemérmes elleplezése, amely az ajándékozás során elkerülhetetlenül létrejön. A jelenet fordítottjaként értelmezhető az „alternatív úrvacsora”, a halálra és a feltámadásra egyaránt emlékeztető kehely és bor eseménye. Amikor az egyik fél gyengeségének a másik a tanúja, és a segítség elfogadása hasonló módon a szövetség elismerését jelenti:

Meginni – mondta megint, mintha egy nevetlen, nehéz felfogású gyerekekkel beszélne, aztán mikor látta, hogy leteszem a kelyhet, és nem nyitom ki a számat, felkapta, és a ruhám kivágásába loccsintott valamit a forralt borból, hogy felsikoltottam. Elkapta a fél kezemet, a fogsoromhoz csapta a kelyhet, ha nem akartam, hogy rám öntse, nyelnem kellett. Ez volt a világ legjobb itala, bár kínzóan forró volt, öt perc múlva kiállt belőlem a reszketés. Emerenc életében először mellém ereszkedett a kanapéra, kivette a kezemből a kiürült poharat, aztán csak ült, mint aki arra vár, szólaljak meg, és beszéljem ki magamból azt az általa nem ismert hat órát meg ami rá következett. (26.)

A regény dinamizmusát a kommunikációs szituációk és interszubjektív viszonyok kiegyensúlyozatlansága adja. *Az ajtó* története azt mutatja meg, hogy az én és a másik megismerésének folyamata – mindkét fél részéről – próbatétel. Csakis az aszimmetrikus dialógusok, a fragmentált vagy félbeszakított

---

<sup>6</sup> Marcell Mauss: Tanulmány az ajándékról. Az ajándékcseré formája és értelme az archaikus társadalmakban. Ford. Saly Noémi. *Café Babel*, 23. szám (Pénz), 91–101.

történetek, és az eltérően megítélt sérelmek és áldozatok mentén történhet meg. Kabdebó Lóránt írja egy helyen:

A regény kétféle alkat összekötése: az egyik az író, a könnyen robbanó, szenvedélyes, de megértést kereső, a másik a cseléd, a magában mérlegező, döntéseihez ingathatatlanul ragaszkodó. És kétféle intelligencia összehasonlítása: a kiművelt humanizmus és az ő-archaikus emberség szembeállítása. Emerenc az erkölcs zsenije. Kanti értelemben. Aki tulajdonképpen a priori benne él minden emberben: a poklokat megjárt, barbár sorstragédiákra emlékező, csak lényeges mozdulatokra képes, segítőkész, önmaga méltóságát minden kapcsolatában óvó és építő ember. Mintha ott visszhangzana mögötte a lutheri mondat: »itt állok, nem tehettem másképp«. Végül is a regény több, mint két embertípus harca egymás megértéséért. A cselekményben rejlő párharc valójában belső küzdelem. Emerenc és az író: egyazon ember színe és visszája; a szerepekre szakadt ember keresi vissza általa önmagát, a mindenkiben benne élő Emerencet.<sup>7</sup>

A Kabdebó által idézett lutheri mondat – „itt állok, nem tehettem másképp” – alapján a mű a tanúságtétel fogalmával is összefüggésbe hozható. Az Emerenc személyiségében rejlő ambivalencia azt az identitásbeli kettősséget jelzi, hogy az asszony nemcsak tárgya, elszenvedője a bűvópatakként újra meg újra felbukkanó történelmi eseményeknek, hanem ő az, aki a tanúságtétel terhét viseli. Ő az, akinek közvetlen ismeretei vannak a kollektív és egyéni bűnök természetéről, aki személyes tapasztalatai révén képes tanúsítani mindazt, ami a magyar történelemben egy emberöltő alatt megtörtént. Derridánál a tanúságtétel adománya, „paradox pillanat”, amely „szétszakítja az időt”, és „az adomány eseménye mindig is kiszámíthatatlan és előre nem látható kivételnek minősült (amire nem létezik sem általános szabály, sem program, de még fogalom sem).”<sup>8</sup>

Emerenc végül az író, a tanúságtétel adományozza történeteit, amelyek töréseket rajzolnak kettejük közös idejébe és a társadalmi konvenciók által szabályozott viszonyába. Az ajtó története ilyen értelemben, valójában azt jelzi, hogy ha feltárul a másik titka, már semmi sem maradhat változatlan. Az ajtó: a titok és a titok felfedése közötti mozgás. A két pont közötti különbség differenciája. A „zár meg se moccan” és a „forog a kulcs” között.

---

<sup>7</sup> Kabdebó Lóránt: Szabó Magda, az író és irodalomtörténész. *Irodalomtörténet*, 1997/3. 341.

<sup>8</sup> Jacques Derrida: *Az idő adománya*. Budapest, Gond – Palatinus, 2003. 189. és vö. Lőrincz Csongor: Tanúságadományok. A tanúságtétel esemény- és differencialméleti megközelítése. *Tiszatáj*, 2015/február. 47–63.

Szentesi Zsolt

## Metaforikus struktúrák Szabó Magda *Freskó* című regényében

Szabó Magdának 1958-ban jelent meg a korábbi években a rá és társaira (az ún. újholdasokra) kényszerített csaknem tíz esztendei hallgatás után a *Freskó* c. regénye. Ez a korabeli olvasók, az irodalombarátok és -értők számára váratlanul illetve meglepetésszerű volt, mivel a szerző addig verseket publikált. Két lírakötete látott napvilágot, a *Bárány* (1947) és a *Vissza az emberig* (1949), valamint egy verses képeskönyve (*Ki hol lakik* [1957]). A *Freskó* szövege az akkori magyar epikai folyamatok „fősodrával” több aspektusból is szembement. Legelsősorban azzal, hogy nem a korban bevett, részben a kultúrpolitika által is elvárt (szocialista) realizmus, az ún. „valóság-hű ábrázolás” útján járt, hanem szakított e regénykonstrukciós eljárás, epikapoétikai alakításmód ekkorra már jól ismert, szokványossá vált rendjével, műkonstitutív struktúráival. Nem véletlen, hogy a korabeli recepció – bár több értő kritikus recenzeálta – sem nagyon tudott mit kezdeni az alkotás összetettebb jelentésformációival. Többnyire elismerték ugyan a mű értékességét, ám e könyvismertetések általában a tradíciók, a megmerevedett hagyományok elleni lázadást (Annuska szökése), illetve az erőteljes „lélektaniséget”<sup>1</sup> állították a középpontba. Emellett – a korra, annak uralkodó esztétikai felfogására illetve fő irodalomtudományos paradigmájára jellemző módon – a társadalomábrázoló jelleget, a figurák valóság-hűségét, pontos, karakteres ábrázolását dicsérték, „a hiteles valóságábrázolás pontos módját”.<sup>2</sup>

Pomogáts Béla csaknem húsz évvel a mű megjelenése után is azt tartja szükségesnek kiemelni, hogy a regényben „Szabó Magda arra kíváncsi (? – Sz. Zs.), hogy a család, amely a háború előtti múltból a debreceni kálvinizmus konzervatív örökségét hozta magával, hogyan ad választ a felszabadulást követő forradalmi változásokra, hogyan reagál a szocialista átalakulás eseményeire.”<sup>3</sup> Még Erdődy Edit egyébként értő, alapos, Szabó Magda írásművészetéről igen sok mindent feltáró tanulmányának első részében is arról szól (Béládi Miklós értekezéséből kiindulva), hogy az író és tárgyalt regénye a Németh László

<sup>1</sup> Lengyel Balázs: Szabó Magda: *Freskó. Élet és Irodalom*, 1958/21. 8. Viszonylag hosszabban ír erről rövid könyvismertetésében Nacsády József is. Nacsády József: Szabó Magda: *Freskó. Tiszatáj*, 1958/4. 10.

<sup>2</sup> Rónay György: Napló. *Vigília*, 1958/6. 369.

<sup>3</sup> Pomogáts Béla: Szabó Magda három alkotó évtizede. *Alföld*, 1976/4. 53.



ló-féle „realizmusnak a folytatója (»pszichológiai realizmusnak« is nevezik), s így szükségképpen magáévá tette a magyar realista regény örökségét. Azét a realista regényét, mely – közhelyszámba menő, de nem elhanyagolható tény – állandó késéssel küszködik, hogy teljes értékű realista ábrázolását adja a szintén elkésett fejlődésű magyar társadalomnak.”<sup>4</sup>

A kritikusok elismerő véleményét az olvasók is osztották: „[a *Freskó*] az ötvenes évek végének egyik legnagyobb könyvsikere lett”.<sup>5</sup> Rónay György szerint is „a *Freskó* az év egyik legértékesebb irodalmi meglepetése, az utóbbi évek egyik legszebb, legjobb magyar regénye”,<sup>6</sup> „melyet az írói mindentudás fegyelmezett biztonsága, a *hangszerelés* fölényes gyakorlottsága jellemez”, s ahol „minden a helyén van”.<sup>7</sup> Szinte ugyanígy fogalmaz Sziráky Judit „az utolsó esztendő egyik kimagasló prózai alkotása”-nak<sup>8</sup> nevezve a művet, s a *Népszabadság* kritikusa is „érett, kiforrott alkotás”-t<sup>9</sup> említ szövegében. Nagy Péter „elsőrendű epikus tehetség”-ről szól a könyv illetve a szerzőnő kapcsán.<sup>10</sup> Még az egyik leginkább ideologikus megközelítésűnek nevezhető kritika szerzője is azt állapítja meg, hogy „új magyar prózánk legjava természetének sorában üdvözljük és tartjuk számon Szabó Magda könyvét. Kitűnően szerkesztett, szép, gazdag magyarsággal megírt [...] regény [...]”<sup>11</sup>

Jelen tanulmány a fenti megközelítésekhez képest a meglehetősen összetettnek mutató szemantikumformációk, illetőleg epikai és szemantikai konstrukciós elvek, eljárások közül legelsősorban a mű narratológiai alakításmódjára, s az ebből fakadó jelentéspotenciálra kíván fókuszálni, némelyest bevonva a vizsgálatba a mű temporális komponenseit is.

Azt az alapvető ténytet már korábban megállapították többen, hogy a szerzőnő e regényében (is) az ún. belső monológ narrációs technikáját alkalmazza,<sup>12</sup>

<sup>4</sup> Erdődy Edit: Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben. *Literatura*, 1974/3. 109-120. 110.

<sup>5</sup> Erdődy Edit: Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben. 109.

<sup>6</sup> Rónay György: Napló. 369.

<sup>7</sup> Rónay György: Napló. 368.

<sup>8</sup> Sziráky Judit: Szabó Magda: *Freskó*. *Népszava*, 1958/110 (1958. 05. 11.). 4.

<sup>9</sup> Rákos Sándor: Szabó Magda: *Freskó*. *Népszabadság*, 1958/130 (1958. 06. 03.). 4.

<sup>10</sup> Nagy Péter: Szabó Magda: *Freskó*. *Irodalomtörténet*, 1959/2. 301.

<sup>11</sup> Antal Gábor: Szabó Magda: *Freskó*. *Magyar Nemzet*, 1958/126 (1958. 05. 30.). 4.

<sup>12</sup> Nacsády József „belső monológ-sorozat”-ról, valamint „tudatfényképezés”-ről ír recenziójában. Nacsády: Szabó Magda: *Freskó*. 10. Lengyel Balázs kétszer is említi a kifejezést rövid ÉS-beli recenziójában. Lengyel: Szabó Magda: *Freskó*. 8. E jelzős szintagma szerepel Rákos Sándor könyvismertetésében is. Rákos Sándor: Szabó Magda: *Freskó*. 4. Béládi Miklós is használja a fogalmat. Béládi Miklós: Szabó Magda. *Freskó*. *Kortárs*, 1958/6. 944. Nagy Péter előbb franciásan ’monologue intérieur’-ről (kétszer is így sze-

mely elbeszélésmód elsősorban a XX. század eleje táján indult modernista epika jellegzetessége, az egyes szám első személyű narratológiára alapozódó ún. én-regények specifikuma. (Mely epikai konstrukció illetve elbeszéléstechnika, s egyáltalán, e modernista epikai vonulat még a század első felében is alig tűnt fel prózairodalmunkban, nemhogy a háborút követő egy-két évtizedben, így „a *Freskó* megjelenése idején ez a regénytechnika valóságos revelációnak hatott”.<sup>13</sup> Ahogy Béládi Miklós már 1958-ban megfogalmazta a *Freskó*-ról írott recenziójában: „A magyar regény ilyen kísérletező hajlama, társadalom és irodalom megkésett fejlődésének együttes következményei folytán csak később, a harmincas években tűnhetett fel [...]”.<sup>14</sup>)

A helyzet azonban a belső monológ regénybeli jelenlétét, megvalósulását illetően jóval árnyaltabb, ugyanakkor összetettebb a fentebb jelzett szakirodalmi megállapításoknál. A műben ugyanis a narrátor – szemben az említett én-regényekkel, melyekben „az »objektíválódott én« és a »szubjektíválódott ő« végül is egybeesnek”<sup>15</sup> – egyes szám harmadik személyben szólal meg, aki ugyanakkor nem a saját perspektíváját tárja elénk. A fokalizáció(já)ban mindig egy szereplő látószögén, ezzel párhuzamosan az adott figura világlátásán, létérzékelésén, gondolat- és érzelemvilágán át szemléljük a történéseket, mintegy egy rajta átszűrve értesülünk a múlt- és jelenbeli eseményekről. Erre a lényegi distinkcióra egyedül Erdődy Edit utalt a szakirodalomban: „A *Freskó* a nézőpont-változtatás iskolapéldája lehetne, több szereplő belső monológja [...] alkotja a történet egészét [...]”. Az már inkább a kor ideologikus-esztétikai elvárásaiban gyökerező kissé sajnálatos konklúciónak tűnik, hogy az egyébként igen gondolatébresztő tanulmány írója ehhez rögtön a következő bekezdésben

---

repel), majd belső monológrol ír, valamint ’remek önportrék’-ról. Nagy: Szabó Magda: *Freskó*. 302–303. Erdődy Edit több Szabó Magda-regényről szóló tanulmányának már a címébe is beemeli a ’belső monológ’ kifejezést. (Ld. 4. lábjegyzet.) Pomogáts Béla az író három évtizedes munkásságát áttekintő, *Alföld*-ben közölt írásában is használja a fogalmat. Pomogáts: Szabó Magda három alkotó évtizede. 54. Simon Zoltán is ugyanerről ír. Simon Zoltán: Egy város bűvöletében. Szabó Magda születésnapjára. *Alföld*, 1977/10. 68. Még Esterházy Péter (lévén, hogy a belső monológ az én-elbeszélés egy változatának tekinthető) az utóbbi németes formájára utalva (tréfálkozva-elismerően) azt írja: az író „Ihercélerrel magyarosított Szabóra”. Esterházy Péter: Az Ókútról. In: Aczél Judit (szerk.): *Salve, scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*. Debrecen, Griffes Grafikai Stúdió, 2002. 153.

<sup>13</sup> Erdődy Edit: *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*. 111.

<sup>14</sup> Béládi Miklós: Szabó Magda: *Freskó*. 943.

<sup>15</sup> Erdődy Edit: *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*. 117. (A tanulmány szerzője ezt Magyar Miklósról hivatkozva írja, aki a francia „új regény”-ről értekezve szól e narratológiai jelenségről 1971-ben megjelent *Regény vagy „új regény”? c. könyvében*.)

azt fűzi hozzá: „E két tendencia [vagyis az egyes szám első és harmadik személyűség e vegyülése, s ennek következményei – Sz. Zs.] igen előnyösen érvényesül egymás mellett, s a realista ábrázolás igen magas művészi színvonalát teszi lehetővé”.<sup>16</sup> (Kiemelés – Sz. Zs.) Még Lengyel Balázs – egyébként értő és műérzékeny kritikájában – a következő megfogalmazással próbálja mintegy „mentegetni” a realista narrációtól elkanyarodó elbeszéléstechnikát: „Nekünk új eszközökkel kell üzőbe vennünk az összetett valóságot, több felől is, több szempontból, több hangulatelemet, több cselekményszálat összeszöve.”<sup>17</sup> Még a *Nyugat* harmadik nemzedékéhez tartozó Rónay György is a „hiteles valóság-ábrázolás biztos módjára”-ról<sup>18</sup> szól recenziójában. (Az sem zárható ki ugyanakkor, hogy a realista/realizmus/valóság fogalmaknak ezen erőltetettnek tűnő használatai mögött nem valamiféle ideológiai „vörös farok” szükségességének való eleget tevés tanulmányírói óhaja húzódott meg, hanem az íróról illetve művének/műveinek, illetőleg ezen akkortájt kissé eufemisztikusan „kísérletezőnek” nevezett [s így ideológiai-kultúrpolitikai szempontból „gyanús” tekintett] poétikai alakításmód elfogadhatóvá maszkírozásának szándéka.)

E fentebbi distinkció, az elbeszélő figura és az elbeszélt figura (a belső monológ technikája „ellenére” történő) részleges szétválása/szétválasztása következtében az egyes szám harmadik személyű narrátort egy virtuális „hang”-nak tekinthetjük, az adott, épp meg- illetve beidézett regényalak imperszonális, neutrális médiumának, aki *csak közvetít*. Személytelenül jelen van ugyan, de nemhogy róla, alakjáról, lényéről nem tudunk meg semmit, de – ellentétben a XIX. századi realista regény hozzá a grammatikai megszólalásban, azaz a szám-személyszerűségben hasonló ún. auktoriális onnipotens narrátorával – értékrendjéről, véleményéről sem bírunk semmiféle információval, még csak közvetetten sem. Amint arról sem, miképpen viszonyul ő maga az alakokhoz, azok személyiségéhez, habitusához, gondolatvilágához, valamint a történetekhez. E narrációs technika pedig az azonosulás és távolságtartás keveredését eredményezi. Az elbeszélő egyszerre van „benne” a műben és részlegesen a történetekben, ugyanakkor kívül is azon. Erdődy Edit ezt a nyelvviség illetve annak temporális komponense felől világítja meg:

A távolságtartást a harmadik személyűség biztosítja, valamint az írói nézőpont gyakori érvényesülése, külső leírásokkal egészítve ki a szereplő belső világának megjelenítését. Viszont csökkenti a távolságot – ha úgy tetszik, hitelesíti a szereplő személyeket – a nyelvi megformálás: a vi-

<sup>16</sup> Erdődy Edit: *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*. 118.

<sup>17</sup> Lengyel Balázs: *Szabó Magda: Freskó*. 8.

<sup>18</sup> Rónay György: *Napló*. 369.

szonylag egyszerű szerkezetű mondatok és a nyelvi egyéniesítés alkalmazása, vagyis az, hogy a szereplői saját nyelvhasználatuk szerint »szólnak meg«.<sup>19</sup>

Ilyenformán a regényt illetően az ún. heterodiegetikus és a homodiegetikus előadásmód egy sajátos keveredésével állunk szemben. „Az elbeszélés perspektivikus relativizáló stratégiája”<sup>20</sup> ugyanakkor azzal árnyalódik, illetve válik még összetettebbé, hogy a műben e fokalizációs aspektusok permanens variabilitása figyelhető meg. Méghozzá nem „egyszerűen” úgy, hogy minden fejezetben más a fokalizációs horizont centrumában álló individuum (mint például a kritikákban többek által is említett Faulkner-regényben [*A hang és a téboly*]); ugyanis a 13 fejezetből csak hatban áll egyetlen személy a középpontban. Két részben ketten, még a maradék öt fejezetben többen is alanyai a fokalizációnak. Ennek folytán a bifokális/bivokális és a multifokális/multivokális együttes jelenléte illetve megvalósulása konstatálható. Az előbbi fogalom párról szólhatunk, amennyiben a semleges és egyúttal abszolút szenvtelen, háttérben álló, csak grammatikailag testet öltő narrátor egy regényalakot tár elénk, illetőleg valójában abban/benne perszónifikálódik. E narrátor beszél hozzánk – *a másokban, a másikként*. Két „hang” van így jelen, a virtuális narrátoré és a „befokalizált” alaké. Még a multifokális és -vokális úgy jut érvényre, hogy szinte mindegyik regényfigura „befokalizálódik” a műbe, rövidebb-hosszabb időre több alkalommal is rányílik valakire az elbeszélői horizont perspektívája – akár egy fejezeten belül is, ennél fogva folyamatosan többen beszélnek.

E narrációs technika, narratív struktúra pedig egy önreflexív horizontot nyit meg, mégpedig olyképpen, hogy az metaforikus és metaleptikus viszonyba hozható a regény címével. Ugyanis a 'freskó', mint egyfajta képzőművészeti produktum, nem egyszerűen csak egy falfestmény. Itt, a regényben természetesen az is: Anzsú házának egyik vályogfalán látható Annuska régi, gyermekkori alkotásaként, s a családot ábrázolja – a lány szemszögéből természetesen. Nyilván lényegi metaforikus jelentései vannak, ki, hol (miféle pozícióban; előtérben vagy háttérben) és miként szerepel e képen. Erre most nem térek ki, lévén, hogy ez külön vizsgálat/értelmezés témája lehetne, s így túlságosan eltávolítana jelenlegi tárgykörünktől. Vizsgálódásunk fő vonulata szempontjából jóval relevánsabb az, miként is készül egy freskó. Lényegileg két műveletsor van. Egyrészt az alapozó vakolás, mely három rétegben történik (miután be-

<sup>19</sup> Erdődy Edit: Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben. 118.

<sup>20</sup> Bónus Tibor kifejezése. Bónus Tibor: *A csúf másik. A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*. (Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*). Budapest, Ráció Kiadó (Ráció – Tudomány 8.), 2006. 19.

nedvesítették a falfelületet). Az első viszonylag durvább, a második simább, a harmadik pedig (ez az ún. intonaco) már tökéletesen simára van dolgozva. Ezután (mintegy egy óra elteltével) következik a második fázis, a tulajdonképpen festés. Vagyis egy freskó kisebb „adagokban”, részletekben készül, s ugyanakkor igencsak kényes, problematikus része a műveletsornak, hogy az egyes fragmentumok (például ha a következő nap folytatja a munkát a mester) tökéletesen illeszkedjenek, organikus egészet alkossanak a legvégén. Hisz minden egyes nap azzal kezdődik, hogy mellé kell vakolni alapozásképp a már elkészült részletnek – s az új vakolat festése csak órák múlva kezdődhet a legelső fázis (a fal bevizezése) után. E technika pedig metaforikusan és metaleptikusan hasonló regényünk narrációs eljárás módjához, amennyiben a sok rövidebb-hosszabb, s mint láthattuk, erősen variábilis, variatív fokalizációra épülő (szöveg)fragmentum, vagyis a permanensen változó nézőpontok (illetőleg az azokból következő, azokra épülő textusegységek) alluzív módon a freskókészítés technikájával mutatnak paralelitást. Emellett a címnek egy olyasfajta metaforikus szemantikuma is érvényesül, melyet elsősorban a korábban már említett korabeli recepció helyezett nyomatékosan előtérbe – egyúttal erőteljesen túldimenzionálva azt. Olyannyira, hogy ez más, az esztétikumképződés szempontjából jóval lényegibb jelentésmezők rovására történt. A mű valamiféle szociális, társadalomábrázoló aspektusára gondolok itt, melynek keretében például azt emelték ki, hogy „a *Freskó* alig kétszáz oldala a vidéki magyar értelmiségi jelen századközepi széthullásának – megsemmisülésének és megújódása csíráinak – a regénye”.<sup>21</sup> A mű azonban nyilván jóval több és másabb e meglehetősen sommás, ugyanakkor igencsak felszínes, üres általánosságokat frázisszerűen pufogtató olvasatoknál.

A fentebb bemutatott-elemzett freskóalkotási illetve narratív technika még azzal az újabb, szintűgy metaleptikus vonatkozású elemmel egészíthető ki, hogy ahogyan a képzőművész neutrális alakként konstruálja meg a festményfragmentumokat, s azok illetve a freskó kompozíciója, figurái maga/maguk „beszél(nek)” a képen a mindenkori befogadóhoz, úgy áll regényünkben a háttérben, pusztán közvetítőként az egyes szám harmadik személyű narrátor. Olyképpen, tehetjük hozzá ennél fogva szintűgy metaforikus funkcióval bíró motívumként, ahogyan Annuska jelenítette meg magát a családi freskón: „[...] és végül ott volt ő maga is, de háttal, csak fekete copfjai látszottak és lecsúszott

<sup>21</sup> Nagy Péter: Szabó Magda: *Freskó*. 301–302. Hasonló gondolatokat boncolgat hosszan – az ideologikusság felől/okán meglehetősen leegyszerűsítetten – Antal Gábor is. Antal Gábor: Szabó Magda: *Freskó*. 4.

fél zoknija.”<sup>22</sup> S ne feledjük azt sem: Annuska nem egyszerűen csak rajongott a festészetért kiskorában, de festő, festőművész lett belőle elvégezve a képzőművészeti főiskolát is. (Igaz, képei nem láthatóak kiállításokon – ahogyan erre egy helyütt Anzsú is utal<sup>23</sup> –, valószínűsíthetően azért nem, következtethetjük ki a mű kontextusából, mert főszereplőnk nem képes/hajlandó a kor és annak kultúrpolitikája [1954-ben vagyunk] elvárásai szerinti képek készítésére. Az ő „művészete csak önmaga szemében érték, a diktatúra kultúrpolitikája által az is kitagadott.”<sup>24</sup>)

A *Freskó* eddig bemutatott és értelmezett narratív technikája mindemellett magában rejt még egy igen lényegi, mondhatni a szemantikum mélyszerkezetében meghúzódó jelentésvonulatot. Az egyes szám harmadik személyű, abszolút semleges figuraként élénk tűnő elbeszélő fokalizációs „cselekedetei” révén a regény alakjai markánsan elkülönülnek egymástól. Mindig más és más személy nézőpontja, látásmódja, gondolat- és érzélemvilága érvényesül. (Ezért is idéztem már korábban Erdődy Editet: „a *Freskó* a nézőpont-változtatás iskolapéldája is lehetne”.<sup>25</sup> Míg Kardos Tibor szerint az író „a *Freskó*ban szakadatlanul használja a több oldalról való fényképezés és konfrontálás csaknem filmszerű [? – Sz. Zs.] eszközét”.<sup>26</sup>) A neutrális elbeszélő természetesen kísérletet sem tesz sem valamiféle értelmezésre, sem bármiféle igazságtételre – többek közt épp ezért nevezhető abszolút indifferensnek. E komplex perspektivikusság, a permanensen variábilis multifokális és az ebből eredeztethető multivokális,

<sup>22</sup> Oldalszámozás a mű alábbi (második) kiadása szerint: Szabó Magda: *Freskó*. Budapest, Magvető, 1964. 27.

<sup>23</sup> Anzsú belső monológja Annuskáról: „Mindig azt hitte, nagy képeket fog festeni [...]. Miért nem lett belőle festő, ha első volt a főiskolán? Az első három évben jutalmat is kapott, Miskolcra is ingyen vitték, arra a festőtelepre, amelyről írt.” (198.) Anzsú még egy helybéli kiállításra is elment, amit ’Fiatal Festők’ címen hirdettek, de ott sem látott képet a lánytól. Árulkodó ugyanakkor, hogy mik voltak ott kiállítva: „De nem volt ott egyetlen kép sem, amit ő festett volna; valami ronda képek voltak, egyik rútabb, mint a másik. Majd mindegyiken kapáltak meg vasat öntöttek a munkások, piros meg lila volt az arcuk a tűz fényétől, volt ott egy traktor is, az még hagyján, annak legalább a helyén volt minden porcikája, a csavarjait külön-külön is meg lehetett volna számolni.” Valószínűsíthetően a kor kultúrpolitikai elvárásainak megfelelő szocreál képeket láthatott Anzsú. Pedig (!): „Az az érdekes [folytatódik az öreg monológja – Sz. Zs.], hogy odahaza meg mind a ketten festenek Ádámmal, meg is írja, miket, már csupa kép a házuk [...]. De nem mutatja senkinek, kiállításra sem adja be [...]” (200-201.)

<sup>24</sup> Kabdebó Lóránt: *Egy monográfia címszavai*. In: *Salve, scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*. 197.

<sup>25</sup> Erdődy Edit: *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*. 118.

<sup>26</sup> Kardos Tibor: *Szabó Magda: Szilfán halat. Bevezető*. In: *Salve, scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*. 40–41.



amit Foucault nyomán (bár a francia teoretikus a fogalmat a színház, a színházi térépítés és -kezelés kapcsán használta) a narrativitás, a narrációs technika szintjén és működési/működtetési mechanizmusa folytán megnyilvánuló heterotrópiának illetve heteroperformanciának is nevezhetünk,<sup>27</sup> azt eredményezi, hogy minden egyes alak egy szinguláris létezőként, a „saját (el)külön(ült) terében” tételeződik egyrészt a regény világának belső szereplői körében. Ennek folytán nem képesek igazán hatékony és releváns kommunikációra egymással, hisz részlegesen – kölcsönvéve a modern dráma elméletének egyik kifejezését – mintegy „elbeszélnek egymás mellett”, mivel valójában nem is ők beszélnek, hanem az elbeszélőn keresztül „nyilatkoznak meg”. Ez pedig közvetett módon, mégis markánsan képes érzékeltetni, *mennyire önmaguknak és önmagukban élnek ezek a figurák, azaz mennyire saját világukba bezárkózva élik életüket, szinte függetlenül a többiektől.* (Ezért is írhatta Lengyel Balázs, hogy „a Freskó ennek a szeretetlen családnak a freskója”,<sup>28</sup> melyben a családtagok szinte mindegyike „az élettől, a humánnumtól elidegenedett”<sup>29</sup> figura, s ahol – Jankát és persze Szuszt leszámítva – „mindenkiben a megszállottság önzése tombol”; ez az önzés „meddő, terméketlen, magának való; a szabad emberi növekedést megakadályozza, elfojtja, az egyéniséget megalázza és sivár örömtelenségre kárhoztatja”.<sup>30</sup>) Így nemcsak arról van szó, hogy „a családtagok egymásról alkotott, szükségképpen elfogult véleménye”<sup>31</sup> érvényesülni tud, de arról is, mennyire képtelenség e „vélemények” kibeszélése, ütköz(tet)ése, s egyáltalán, az egymással folytatott kommunikáció. A szereplők a kimondatlanság sűrű csöndjében vegetálnak és szenvednek egymás mellett – és részben épp ezért, *egymástól*. Ennek egyik legjellemzőbb motívuma, hogy szinte mindenki fél mindenkitől – a legkülönbözőbb időkben és helyzetekben. Janka, Annuska nővére kapcsán olvasható (aki már 39 éves [!]):

Iszonyúan fél, mindig is félt, mióta a világon van, mintha szüntelenül valami szörny leselkednék rá. Egész életében félt, csak akkor nem, amikor Annuska ott állt mellette. Istenben kellene hinnie, de az Apa istene olyan, mint Apa, és ő apától fél, a László [a férje – Sz. Zs.] istene meg olyan, mint László, és ő Lászlótól is retteg. [...] »Ne félj, csak higgy.« Dehogyan fél, holtáig félni fog. (65.)

<sup>27</sup> Ld. Michel Foucault: *Eltérő terek*. Ford. Sutyák Tibor. In: uő: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 2000. 145–157.

<sup>28</sup> Lengyel Balázs: Szabó Magda: *Freskó*. 8.

<sup>29</sup> Antal Gábor: Szabó Magda: *Freskó*. 4.

<sup>30</sup> Béládi Miklós Szabó Magda: *Freskó*. 944.

<sup>31</sup> Nacsády József: Szabó Magda: *Freskó*. 10.



S ami a legtragikusabb ebben az az, hogy ők valójában egy szűk családot alkotnak! *Az emberi kapcsolatok kiüresedésének, értelmetlenné válásának, devalválódásának válik így egyszerre hordozójává és kifejezőjévé a narrációs technika, s végső soron a mű.*

A szereplők egyedisége, szingularitása ugyanakkor – a fentebbi gondolatmenetet folytatva másrészt – az olvasói tudatban is érvényre jut abban az értelemben, hogy abszolút módon a befogadóra bízatik, mely figura értékrendjét, magatartását, attitűdjét utasítja el, vagy melyikkel azonosul. Vagyis a narratív technikának nem elsősorban a direkt irányítás, a befolyásolás a célja, hanem ezzel szemben az értelmező szabadságára, az olvasó „felelősségére”, „felelősségteljes” döntésére, „felnőtt voltára” apellál. (Ez pedig azért is érdemel külön figyelmet, mert a korabeli illetve a realista epika inkább tekintette az olvasót irányítandó, befolyásolandó gyermeknek, a tanítás-nevelés valamiféle, eredetét tekintve legelsősorban a felvilágosodás eszméiben és művészetfelfogásában gyökerező médiumának, mintsem önálló véleménnyel és döntési képességgel bíró felnőttnek.) Annál is inkább, mivel e neutrális narrátor jobbára heterogén diszkurzusok (lásd a korábban említett bivokalitást), jobbára összeférhetetlen értékrendek és szemléletmódok megjelenítője. E diszkurzivitásbeli differencia esetenként egyértelműen átvetítődik, manifesztálódik a nyelvi szintre/szintben is. Leginkább a két pap, Máthé István, Annuska apja, és Kun László, Annuska sógora esetében figyelhető ez meg. Különösen az öreg az, aki gyakran él a vallás, a *Biblia* frazeológiájával, textusaival és lexémáival. Ugyanakkor a szöveg azt is képes érzékeltetni, mennyire üresen puffanó frázisokként, kiüresedett, közhelyes, ráadásul álságosan és közhelyes sablonokként hatnak szófordulatai nemcsak az olvasóra, de részben még közvetlen környezetére is. S itt érdemes arra is felhívni a figyelmet, a műben mennyire sokszor tűnik elénk (ez is külön elemzés tárgya lehetne akár kommunikációelméleti síkon is) a legkülönbözőbb formákban és motívumokban a fentebb már említett kommunikációképtelenség, a kimondás, a beszéd ellehetetlenülése, az akár a félelemtől is vezérelt szándékos elhallgatás, a csend.

A mű narrációs technikája az időkezelést, a regény temporális struktúráját, síkjait, azok mozgásviszonyait is lényegileg determinálja. A kétféle narratív technika, az említett hetero- és homodiegetikus elbeszélés fentebb exponált vegyülése egyfajta időszerkezeti ambivalenciát eredményez. Egyrészt megfigyelhető egy kronologikusan és lineárisan telő idő, amit lényegileg az egyes szám harmadik személyű grammatikai narrátor irányít – bár igen fontos, hogy indirekt módon. Reggel hétkor indul a mű (Annuska felébred a szállodában a harangszóra), s este nyolc után zárul (Annuska vonata – némi késéssel – elindul Budapestre). Ám az idő előrehaladásáról nem, vagy csak közvetetten

kapunk információkat, így ez lényegében háttérbe szorul. Ettől jóval relevánsabb ugyanis a temporális ambivalencia másik összetevője: a fokalizációs váltásokból következő részleges belső monológok, s az ebből fakadó emlékek, emlékezések a lineárisan telő objektív idővel a szubjektív időt állítják szembe, a hangsúlyozott és felfokozott személyességet. S ez a temporális kontinuitást az időbeliség és időérzékelés diszkontinuitásával írja felül, mintegy erőteljesen rátelepedve, részlegesen elnyomva azt. A korábban használt foucault-i terminológiát újra felhasználva heterokroniáként definiálhatjuk ezt az időkezelési és -szerkesztési specifikumát a regénynek, amennyiben a figurák a térkezeléssel és -struktúrával párhuzamosan, azzal mintegy analóg módon saját (el)külön(ült) idejükben léteznek. Így az olvasó szétágazó, szétszalazódó időérzékeléseket tapasztalhat meg maga is a szereplők temporális horizontjával illetve időérzékelésével szembesülve, azokkal – a narrációs eljárásból illetőleg grammatikai alakításmódból következően – részlegesen azonosulva.

A narratív technikából levezethető, abból eredeztethető időszerkezeti ambivalencia pedig ismét csak metaforikusan és egyúttal metaleptikusan hozható párhuzamba mind Annuska időbeli pozícionáltságával, mind gondolat- és érzésvilágának kettős voltával. Árulkodó jel, hogy a lány/asszony kézhez véve az anyja haláláról és tarbai temetéséről értesítő táviratot, kétségbeesetten vívódott. Egyrészt nem akart elmenni, hisz ő megszakított minden kapcsolatot családjával, mikor kilenc éve Anzsú segítségével elszökött otthonról. Másrészt mégis csak az anyja halt meg (még akkor is, ha az hosszú ideje megzavarodva egy elmegyógyintézetben élt, s szinte gyűlölte lányát – annak megszületése óta [!]), s a temetésén neki nyilván ott a helye. Ám Annuska hiába él távol múltjától már kilenc éve, végleg nem tudott se szembenézni, se beszámolni az előző 19 esztendő nyomasztó emlékével, megszabadulni attól, „még mindig kísérti a régen elhagyott város emléke” (16.). (Sajátos párhuzamot von e hezitálás kapcsán Rákos Sándor, aki szerint „mint a görög sorstragédiák hősei általában, előbb ő [mármint Annuska – Sz. Zs.] is ki akar térni a reá várakozó megpróbáltatás elől”.<sup>32</sup>) Férje az, aki a mindkettejük számára álmatlan éj végén így szól hozzá: „»Még mindig félsz tőlük!« – mondta Ádám, s akkor már érezte, hogy el fog jönni, mert valahol legbelül valóban fél, s ha nem jön haza, hogy megnézzék őket, talán holtáig félni fog. »Menj el Tarbába, Corinna!« – mondta Ádám [...]” (240.)

A menni vagy maradni kettőssége szüli kétségbeesett vívódását. Ám épp Ádám szavai bírják döntésre: „»Nézd meg őket [...], akkor nem fogsz félni többé!«” (304.) S ez Annuska időbeli helyzetét is jelzi számunkra: lényegileg

<sup>32</sup> Rákos Sándor: Szabó Magda: Freskó. 4.

a jelenben, saját jelenében él már csaknem tíz éve, de a múltja, az akkor átélt szenvedések, az anya- és apanélküliség, a szeretetlenség, a félelemben-lét még mindig sok tekintetben szorítja, determinálja, presszionálja. Ilyen értelemben áll ő is – metaforikusan persze – az idő kontinuitásának és diszkontinuitásának határmezsgyéjén, egy tíz éve tartó krízishelyzetben, a liminalitás<sup>33</sup> állapotában. A visszatérés és szembesülés pszichológiai szempontból is abszolút szükség-szerűségnek mondható – a végső és teljes elszakadás illetőleg a leszámolás, az új élethelyzetbe való teljes és maradéktalan átjutás, a „betagozódás” (az átmenet folyamatának harmadik fázisa)<sup>34</sup> érdekében ez elkerülhetetlen. S mondja ki végül boldogan, felszabadultan a vonatból integetve: „Anzsú. Édesapám!” (304.) Tarbából eltávozva találja meg végleg énjét, a tíz éve a radikális szakítás, a szökés tettével és gesztusával kezdődött autoidentifikációs eseménysornak most ért a végére. Így lesz metaforikus jelentésű az is, hogy a visszakapott gyerekkori ezüstkánelának (mely oly sokat jelentett neki annak idején, enni sem volt hajlandó mással, legfeljebb Anzsú faragott fakánelával) elvesztését észre sem veszi.<sup>35</sup> Számára végre valóban vége lett a múltnak, most kezdődhet igazán a jelene és a jövője.

---

<sup>33</sup> Van Gennep specifikus kifejezése. Ld. Arnold van Gennep: Átmeneti rítusok. Ford. Vargyas Zoltán. Budapest, L'Harmattan, 2007.

<sup>34</sup> Van Gennep: Átmeneti rítusok.

<sup>35</sup> „A fekete kendőt lobogtatta meg, amelyet Anzsú a fejére kötött a temetéskor, s ahogy rázta, elejtette a kanalat, végiggurult a kavicsos töltésen. Nem vette észre, csak lengette a kendőt, ameddig egy lámpa látszott az állomás felől.” (304–305.)



Nász Barbara

## **Az őz interpretációs lehetőségei az analitikus pszichológia tükrében**

### **Kapcsolódási pontok: Szabó Magda és a kollektív tudattalan**

Szabó Magda életművének értékelése kettősséget hordoz magában. Egyfelől századunk legismertebb írója, másrészt azonban az akadémikus kánonból napjainkig hiányoznak azok az elemző tanulmányok, amelyek a regényeit strukturálisan és narratológiai szempontból vizsgálják.<sup>1</sup>

Kabdebó Lóránt szerint Szabó Magda azt a hagyományt folytatja, amelyben az író létét a moralitás határozza meg. Pályája kezdetén – például *Az őz* című regényben – a morális indulat esztétikai eredménnyé válik. Pályaképét tekintve – Kabdebó szerint – a hagyományos realisztikus ábrázolásmód különböző horizontváltásokon keresztül alakul át belső önvizsgálattá.<sup>2</sup>

A hatvanas években megjelent művek recepciója leginkább társadalmi, szociális vonatkozásokat, karaktertipológiákat helyez középpontba.<sup>3</sup>

Szabó Magda hősei igen sokfélék: háziasszonyok, értelmiségi nők, cselédek, művészek. A karaktereket nemcsak sokféleségük, hanem affektív szempontból történő kidolgozottságuk is alkalmassá teszi arra, hogy lélektani aspektusból is értelmezhetővé váljanak, s így a művek kiegészüljenek újabb jelentésrétegekkel.

A Szabó-regények komplex jellemei megteremtik azt a lehetőséget, hogy a jungi analitikus pszichológia eszközeivel, az archetípusok analízisének, s azok interakciójának keresztül is megtörténhessen az interpretáció. A szereplők megjelenítése gyakran a kollektív tudattalanban létező tartalmakból építkezik, az emberiség univerzális közös tudásának előhívásával pedig a befogadás megkönnyítése is elérhető.

<sup>1</sup> Fehér Eszter: Élettörténet és idegenség tapasztalat Szabó Magda három regényében. *Studia Caroliensia*, 2009/4. 179–200. 179.

<sup>2</sup> Kabdebó Lóránt: Szabó Magda, az író és irodalomtörténész. *Irodalomtörténet*, 1997/3. 335–343. 335.

<sup>3</sup> Sinka Annamária: *Az intertextualitás megjelenési formái és interpretációs lehetőségei Szabó Magda Régimódi történet és A pillanat című regényében*. Szeged, Doktori értekezés. 2011. 17.

## Archetípusok és a kollektív tudattalan C. G. Jung elmélete alapján

A kollektív tudattalan és az archetípuselmélet Jung nevéhez fűződik, de nem nála fordulnak elő elsőként ezek a fogalmak. A primitív népek pszichológiájában például a mitológiakutatás motívumoknak nevezi őket.<sup>4</sup>

Platónnál ideákként jelennek meg az archetípusok. Az ideatan szerint minden földi dolog csupán az ideák képmása. Az ideák állandóak, változatlanok, öröktől fogva léteznek, az isteni lényeg tökéletességéből eredeztethetőek, s tulajdonképpen ösképeknek is nevezhetjük őket.<sup>5</sup>

Jung, Freud elképzelésével szemben, a tudattalant két integráns részre osztja. Személyes tudattalannak nevezi azt a részt, mely a velünk született érzéseinkből, gondolatainkból, élményeinkből, személyes adottságainkból, illetve a környezetünkkel folytatott tudatos és tudattalan interakciók folyamataiból váltak tudattalanná.<sup>6</sup>

A tudattalan másik részében található tartalmak pedig soha nem is voltak tudatosak, de kultúrától és kortól függetlenül minden emberben megtalálhatóak. Ezt nevezi Jung kollektív tudattalannak.

A kollektív tudattalan tartalmazza a lélektani folyamatok öröklött lehetőségeit, az ösztönös reakcióinkat, energiaforrásainkat, melyek az archetípusokban jelennek meg. Ezek a nagy energiatöltéssel rendelkező őstípusok irányítják az élményekhez való viszonyulásainkat, attitűdjeinket.

A szigorú értelemben vett ösztönök olyan fiziológiás késztetések, melyeket a test érzékel. Ám ugyanakkor fantáziákban is megnyilvánulhatnak, és gyakran csak szimbolikus képek formájában fedik fel jelenlétüket. Ezeket a megnyilvánulásokat nevezem archetípusnak. Eredetük ismeretlen; a világ bármely pontján, bármely időben megjelenhetnek, még ott is, ahol kizárható a közvetlen érintkezéssel történő továbbadás, vagy a népvándorlás útján történő keveredés lehetősége.

A kollektív tudattalanban az emberiség múltja is felfedezhető képek formájában, tulajdonképpen ezek jelennek meg az archetípusokban mint szimbólumok. Jung szerint az archetípusok mindannyiunkban kialakítanak egy személyiségstruktúrát.

---

<sup>4</sup> Carl Gustav Jung: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Budapest, Scolar Kiadó, 2011. 11.

<sup>5</sup> Domokos János, Falus Róbert (szerk.): *Platón válogatott művei*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983. 153.

<sup>6</sup> Sztancsik Veronika: *Személyiséglélektan II*. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2016. 54.

Jung megkülönbözteti az animust és animát archetípuselméletében. A nőies-ségről és a férfiasságról való univerzális tapasztalatokat jelenti ez a két kategória-fogalom, melyet a személyes tapasztalások is alakíthatnak.<sup>7</sup>

A tudattalant a nők esetében az animus, míg a férfiaknál az anima reprezentálja a tudat központja, vagyis az ego felé. Jung a személyiségfejlődés alapjának tekinti a személyes anima és animus megismerését és azok integrációját. A megismerés hiányának következménye, hogy egy arra alkalmas személyre projektálódnak archetípusaink, így alakulhatnak ki függőségek, kevésbé magyarázható vonzódások a szerelemben.<sup>8</sup>

A Szabó-regények történetvezetésében és karakterfelépítésében könnyen ráismer a befogadó arra a közös tapasztalatra, amely mindannyiunkban generikusan megtalálható. A szereplők személyiségéből világosan rajzolódnak ki a különböző archetipikus vonások. Az *ajtó* Emerence például a Magna Mater archetípusával hozható párhuzamba, de Kémery Paula héraisága is kibontakozik a *Disznótorban*.

Szabó Magda regényeiben gyakran fedezhető föl a női karakterek hangsúlyossága, azonban általában a férfi és a női szereplők kölcsönhatása a művek mozgatórugója. Így van ez a *Danaida* Elekjének, a *Für Elise* Ágostonjának, de a *Disznótor* Tóth Jánosának esetében is.

Ez a fajta dinamikus működés, az ellentétek szimbolikussága a nők és férfiak közötti kapcsolatban egy olyan szervezőegység, amely a kollektív tudattalan tartalmaiból táplálkozhat. Az anima és az animus archetípusok bevonása pedig megvilágítja azt a tézist, hogy abszolút kategóriákban gondolkozni nem érdemes, még a férfiség és nőség fogalomkörében sem.

A női minőség Jungnál három alakban manifesztálódik, melyek a következők: anyai: tápláló, nevelő fejlesztő; csábító: tündér, szirének; démonikus: elnyelő, pusztító.

Archetípusok tekintetében pedig négyet különböztet meg Jung, melyek az alábbiak: Éva a testi nő, Heléna a csábító nő, Mária az érzelmi nő és Szófia a bölcsesség archetípusa. Mindegyik archetípushoz kapcsolódik egy domináns pszichés funkció. Évához az intuitív, Helénához az érzékelő, Máriához az érző, Szófiához pedig a gondolkodó.<sup>9</sup>

Jung szerint tehát a négy alapfunkció, vagyis tudati beállítottság, a következő: az érzés (érzelem), gondolkodás, intuíció és az érzékelés. Minden egyénben

<sup>7</sup> Carl Gustav Jung: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. 65.

<sup>8</sup> Sztancsik Veronika: *Személyiséglélektan II.* 55.

<sup>9</sup> Antalfai Márta: *Személyiség és archetípusok Jung analitikus pszichológiájában*. In: Gyöngyösiné Kiss Enikő, Oláh Attila (szerk.): *Vázlatok a személyiségről*. Budapest, Ú.M.K., 2007. 166–190. 74.



csak egyetlen domináns, úgynevezett főfunkció létezik, egy a segéd, a többi pedig a mellékfunkció. Ezek a funkciók nem mind aktívak, dominanciájuk és aktivitásuk időben változó.<sup>10</sup>

Jane Shinoda Bolen amerikai pszichiáter, a jungi iskola követője a Jung által föllállított archetípusok mintájára képzelte el saját kategóriáit, a görög mitológia istennőiben és isteneiben fedezte föl a különböző személyiségtípusokat.

Női identitás archetípusa	Archetípus Ideálok	Férfi identitás archetípusa	Archetípus ideálok
<i>Testi nő</i>	<i>Éva (őszanya), Willendorfi Vénusz</i>	<i>Testi férfi</i>	<i>Herkules, Tarzan</i>
<i>Lány</i>	<i>Tündér, Perszefoné</i>	<i>Fiú</i>	<i>Orfeusz, Adonisz</i>
<i>Küzdő nő (testvér)</i>	<i>Amazon, Artemisz</i>	<i>Hős</i>	<i>Akhilleusz, Odüsszeusz</i>
<i>Csábító nő</i>	<i>Szirének, Heléna</i>	<i>Csábító</i>	<i>Don Juan, Dionüszosz</i>
<i>Érző nő (Any)</i>	<i>Hesztia, Szűz Mária</i>	<i>Gondolkodó</i>	<i>Faust</i>
<i>Hitves</i>	<i>Héra, Pénélopé</i>	<i>Apa</i>	<i>Apollón, Don Carlos</i>
<i>Bölcs asszony</i>	<i>Szófia, Athéné</i>	<i>Öreg bölcs</i>	<i>Sarastro, Salamon</i>

*Forrás: Antalfai 2004. A női és férfi identitás fejlődésének alaparchetípusai, valamint a nőben élő animus- és a férfiban élő anima-ideálok*

## A szimbólum és az archetípus kapcsolata

A szimbólum- és az archetípusfogalmak szervesen kapcsolódnak egymáshoz. A szimbólum mint fogalom jelentésének kibontásában az allegóriafogalommal való összehasonlítás nyújthat segítséget.

Az allegória sokszor elvont fogalmak, eszmék megszemélyesítése. Egy olyan kép, amelynek minden részlete világos előttünk, amint megértjük annak kulcsát. Kettős értelmű fogalmat jelöl, hiszen egyfelől a képnek önmagában is van értelme, illetve hordoz valami önmagán túlmutatót is, valami rejtett jelentést.<sup>11</sup>

A szimbólum ezzel szemben elvontabb jelentéssel bír. Az átvitel sokkal távolabbi, mint az allegória esetében. A szimbólum esetében egy azonosítóhoz

<sup>10</sup> Antalfai Márta: *Személyiség és archetípusok Jung analitikus pszichológiájában*. 78.

<sup>11</sup> Szentesi Zsolt: *A műértelmezés alapfogalmai*. Eger, EKF Líceum Kiadó, 2008. 96.

mindig több azonosított tartozik. Különleges hatását a sejthetőség adja, amely érzéki, érzelmi jellegű. A szimbólumok értelmezése nem egyértelmű és nem azonnali. A megértés inkább érzelmeken, sejtésen alapszik. Alapja pedig inkább a látomás, vízió, mintsem a látás maga. Mindezen tulajdonságokból adódik a szimbólum rendkívüli szuggesztív ereje.<sup>12</sup>

Szabó Magda regényeit szimbólumok hálózzák be, és sokszor egy szimbólum köré szerveződik maga a történet is, például az *Az ajtó* esetében. Műveinek metaforikussága többek között ebben is rejlik.

A szimbólum és allegória viszonyáról, többek között, Paul de Man is gondolkodott. *A temporalitás retorikájában* arról ír, hogy a szimbólum a totalitás végtelenségére, míg az allegória egy konkrét jelentésre utal, melynek megfigyeltével megszűnik szuggesztív ereje. Az allegóriát gyakran anakronisztikusnak vélik, sőt egészen költőietlennek is minősítik, amely bizonyítja a szimbólum allegóriával szembeni túlértékelését.<sup>13</sup> „Míg a szimbólum egy azonosság vagy azonosítás lehetőségét kívánja meg, az allegória mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodását jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg.”<sup>14</sup>

Jung szerint a szimbólum a következőt jelenti: „Olyan kifejezés, név vagy kép, amely a köznapi életben ugyan ismerős lehet, szokásos és kézenfekvő jelentése mellett mégis sajátos, másodlagos jelentéssel bír. Valamilyen homályos, ismeretlen, rejtett jelentést is magába foglal.”<sup>15</sup>

A szimbólum tehát mindig valami önmagán túlmutató jelentéssel van felruházva. Ez a jelentés azonban, – ellentétben az allegóriával – az egyetemes és örökérvényű jelentés mellett, mindig hordoz magában valami szubjektív és perszonális tartalmat is.

Mivel a természetes szimbólumok a psziché tudattalan tartalmaiból származnak, ezért az alapvető archetipikus képek nagyszámú variációit reprezentálják. Sok esetben visszavezethetők archaikus gyökereikhez, azaz azokhoz az elképzelésekhez és képekhez, amelyekkel a legősibb feljegyzésekben és a primitív társadalmakban találkozhatunk.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Szentesi Zsolt: *A műértelmezés alapfogalmai*. 96.

<sup>13</sup> Paul de Man: *Blindless and Insight*. In: Thomka Beáta (szerk.) *Az irodalom elméletei 1.* Pécs, Jelenkor Kiadó. 1996. 183.

<sup>14</sup> Paul de Man: *Blindless and Insight*. 183.

<sup>15</sup> Carl Gustav Jung: *Az archetipusok és a kollektív tudattalan*. 44.

<sup>16</sup> Carl Gustav Jung (szerk.): *Az ember és szimbólumai*. 34.

Az archetípusokra jellemző az ember lelki dichotómiája, valamint az érre épülő kétarcúság, a világ és az ember maga ellentétpárokra, jóra-rosszra hasítotttsága. Az archetípus nem a megjelenő kép, nem az alakító erő, hanem a kettő között álló forma vagy alakzat, ami tulajdonképpen katalizátornak is nevezhető. Ami ténylegesen megjelenik tehát nem más, mint a szimbólum. A szimbólum rendelkezik emocionális jelentéstöbblettel, ami azt jelenti, hogy minden egyén számára egyedi jelentése is van, amellet, hogy kollektív és egyetemes üzenetet is hordoz, lényege ennél fogva a maga teljességében ragadható meg. A szimbólum egy kapocs a tudatos és a tudattalan, az ismerős és az ismeretlen között.<sup>17</sup> A szimbólumok tehát az archetípusok alapvető megjelenési formái. Szabó Magdánál ilyen szimbólumként jelenik meg többek között az őz is.

### **Az őz szereplőinek archetipikus megközelítése**

Szabó Magda életművének kardinális darabja, egyik legnagyobb sikert hozó regénye az 1959-ben megjelent *Az őz*. A mű narrációs technikáját illetően belső monológként definiálható. Az elnincstelenedett dzsentrícsalád sarja, későbbi Kossuth-díjas színésznő, Encsy Eszter meséli a történetet szerelmének, Lőrincnek. Az olvasó azonban tudja, hogy a dialógus csupán fikció, hiszen a férfi halott. A történetet tehát végig Eszter tolmácsolja a befogadónak, az ő szemüvegén keresztül rajzolódnak ki a karakterek, események, helyszínek egyaránt.

Három idősík jelenik meg a regényben, a jelen, – melyben az emlékezés zajlik – a közelmúlt és a régmúlt, mely Proust-szerű emlékezésmechanizmussal kerül megidézésre.<sup>18</sup> Szabó Magda a jellemábrázolás egyik gyakori, és igen hatásos, formáját választotta, a jellemkontrasztot. A történet két kardinális szereplője Encsy Eszter és Graff Angéla. Eszter karakterének kibontakozásához elengedhetetlen Angéla karakterének megismerése, s természetesen Angélát is komplexebben láthatjuk Eszter mellett. A két nő egymás ellenpólusaként jelenik meg a regényben. Angéla képviseli a jót, erre utal nevének jelentése is: angyal. Eszter pedig Angéla kontrasztjaként értelmezhető.

Esztert az asszonyi erény jelképének tartották az Ószövetségben, illetve Szűz Mária előképeként tekintettek rá, amiért közbenjárásával megmentette népét.<sup>19</sup> Encsy Eszter bibliai esztersége tapasztalható a regényben is, s bizonyítékul is

<sup>17</sup> Antalfai Márta: *Személyiség és archetípusok Jung analitikus pszichológiájában*. 172.

<sup>18</sup> Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1975*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 563.

<sup>19</sup> Diós István, Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon I–IV. A–Hom*. Budapest, Szent István Társulat, 1993–1998.

szolgál arra, hogy a mű nem az abszolút jó és rossz harcát helyezi előtérbe, hanem a két öröktől fogva létező erkölcsi kategória relativitását tapasztalhatja meg a befogadó.

Az archetípusok viszonylagosságának, illetve a női és férfi identitásfejlődés szakaszainak köszönhetően az archetípusok dominanciája nem permanens. Ezért is lehetséges, hogy Eszter karakterében több kategória is felvonultatható. Az animus manifesztációja gyakran megrendíthetetlen meggyőződések formájában fedezhető föl a nőknél, amit leginkább heves, erőszakos, férfiakra jellemző indulatokkal interpretál a nő. Jellegzetes témája, amit a végletekig ismételgethet a nő, hogy az egyetlen számára fontos dolog a szerelem, de a választottja úgysem szereti őt.<sup>20</sup>

Eszter karakterében világosan látható ez a vonás. Megrögzötten állítja és érzi, hogy Lőrinc nem szereti őt, annak ellenére, hogy ez csupán a szubjektivizált valóság a karakter részéről. „Te még mindig nem vetted észre, Eszter, hogy én téged szeretlek, nem Angélat?”<sup>21</sup>

A nő animusának meghatározó forrása a személyes apaélmény. Az apa látja el lányának animusát a megkérdőjelezhetetlen, állandó és igaz erkölcsi kategóriákkal.<sup>22</sup> Eszter esetében a rezignált apakarakter, aki az erkölcsösséget, morális feddhetetlenséget tartotta a legfontosabb értéknek, s az elvei mellett a végtelenségig kitartott, olyan animust indukált gyermekében, amely szintén megingathatatlan és a végletekig kitart elképzelései mellett.

A legintenzívebb, a lélektani fejlődés állomásaitól függetlenül, szinte állandóan fellelhető és meghatározó archetípus Eszter személyiségében Artemisz, a küzdő nő. Bolen rendszerezése alapján Artemisz a testvér kategóriába tartozik. A görög mitológiában Artemisz Zeusz és Létó nászából született, ikertestvére Apollón. Artemiszt elsősorban a vadászat istennőjeként tartják számon.<sup>23</sup> Artemisz, vagyis a küzdő nő, pozitív aspektusa a független, céltudatos, önmagához hű jellem, mindemellett az autonómia is elengedhetetlen számára.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Marie-Louise von Franz: *Az individuáció folyamata*. In: Carl Gustav Jung (szerk.): *Az ember és szimbólumai*. Budapest, Göncöl Kiadó, 1993. 157–215. 169.

<sup>21</sup> Szabó Magda: *Az őz*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 161. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

<sup>22</sup> Marie-Louise von Franz: *Az individuáció folyamata*. In: Carl Gustav Jung (szerk.) *Az ember és szimbólumai*. 1993. 173.

<sup>23</sup> Robert Graves: *A görög mítoszok*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. 321.

<sup>24</sup> Jean Shinoda Bolen: *Bennünk élő istennők*. Budapest, Studium Effektive Kiadó, 2008. 87.

Eszter karaktere a küzdelemre van predesztinálva. Gyermekkorától kezdve ő vezeti a háztartást, gondoskodik szüleiről, a pénzszerzés minden fortélyát kitanulja, s tulajdonképpen a családja létfenntartásáért küzd. Az egyetemi éve alatt nemcsak korrepetál, hanem szakdolgozatokat ír bérbe, amiből több pénz befolyik, mint az óraadásból, bár sokkal veszélyesebb pénzkereseti forrás, illegálitása miatt.

Eszter a regény kezdetétől tanúbizonyságot tesz arról, hogy maradéktalanul önálló. Mindent saját magának köszönhet, sokszor olyan helyzeteket is megold, amik túlmutatnak felelősségi körén. Az édesapja halála után például, pénzzé tette a ruháit, annak ellenére, hogy anyja tiltakozott ellene. Saját maga is úgy érezte mindig, hogy egymaga van, másra nem számíthat: „Soha, soha nem segített senki.” (204.) A szűkölködő dzsentricsalád gyermekeként tehát, Eszter egész élete egy nagy küzdelem. Nemcsak gyermekkorában, amikor leginkább az anyagi és létbiztonság megszilárdítása volt a legfőbb prioritás számára, hanem később, már elismert színésznőként is állandó harcban állt saját magával, emlékeivel, a körülményekkel, az egész világgal. Eszter képviseli az aktív, lázadó, erőszakos, a körülmények fölé emelkedő karaktert, s artemiszi jellemének tökéletes kontrasztjaként tűnik föl a passzív, belenyugvó, lehetőségeit elfogadó Graff Angéla.<sup>25</sup>

Angéla karakterének uralkodó archetípusa Perszefoné vagy más néven Kóré. Perszefoné a Bolen-féle felosztásban a női identitás fejlődési fokozatai közül a lány kategóriának felel meg.

Perszefoné, a kétarcú istennő Démétér és Zeusz gyermeke, illetve Hádész felesége. Kettőssége az anyjának mindig engedelmes leány, illetve az alvilág istennője voltából fakad.<sup>26</sup> A Démétér-Kóré mítosz erőteljes párhuzamot mutat Angéla életével. Démétér az anyaság archetípusaként ismert. Mikor Hádész elrabolta lányát, Démétér a fájdalomtól és kétségbeeséstől önkívületben bolyongott, a fáma szerint kilenc napig. Miután megtudta, hogy gyermeke az alvilágban van fogolyként, világgá ment s Kórét gyászolta, ennek következményeként a föld, melyet magára hagyott, terméketlenné vált. Az állapot tarthatatlansága miatt kompromisszumot kötött Zeusszal, miszerint Kóré az év kétharmadát anyjával, Démétérrel tölti az Olümposzon, s csak az év egyharmadára száll le az alvilágba Hádészhoz.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1975.* 573.

<sup>26</sup> Robert Graves: *A görög mítoszok.* 327.

<sup>27</sup> Carl Gustav Jung: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan.* 79.

Angélának, Kóréhoz hasonlóan nincs önrendelkezési joga. Eszterrel ellentétben nem önálló, nem autonóm, hanem kiszolgáltatott, mindig az éppen aktuális személynek, aki pesztrálja őt. Angéla ezt a kiszolgáltatottságot észre sem veszi, nem éli meg a valamtól való megfosztottságként, számára ez a természetes állapot.

Graff Angéla alapvetően passzív jellem a regényben. Soha nem döntött, soha nem választott, csak sodródott az árral. Angéla mindig úgy viselkedett, ahogyan azt a társadalmi normák diktálták. Engedelmes, szófogadó kislány volt, s mindig az elesetteket, rászorulókat gyámolította. Szétosztogatta az iskolába vitt narancsot, Esztert sonkával kínálta egy majálison, sugott osztálytársainak a dolgozatok alkalmával. Ez a karitatív hajlama egészen addig burjánzott, hogy felnőttként létrehozott egy árvaházat. Angélával egész életében csak megtörténtek a dolgok, s ő mindig mindent elfogadott, soha nem háborgott, kételkedett vagy gyanakodott semmire.

A Perszefoné archetípus nagyon kötődik és függ anyjától, aki a mitológiában Déméter. Angéla helyzete ebből a szempontból speciális, hiszen ő nemcsak az anyjától, hanem a nevelőnőjétől is függhetett, s meg is tette ezt. Ez a gyerekes, önállótlán viselkedés végig kíséri Angélát egy életen keresztül. Anyja és Elza szerepét később férje, Lőrinc veszi át. Angéla állandó gondoskodást igényelt. „Angéla majdnem soha nem kért semmit, nagyon keveset evett, csak savanyú bort ivott, te addig tanulmányoztad az étlapot, amíg nem leltél valamit, amihez mégiscsak volt kedve.” (157.), „megírod Angéla helyett a jelentést, ő soha életében nem tudott megfogalmazni egy hivatalos iratot.” (202.)

Artemisz és Perszefoné diktómiájára épül tehát a regény. Eszter Angéla iránt táplált gyűlölete, Angéla perszefonéi voltából eredeztethető, Eszter hátrányai és Angéla előnyei egyaránt a társadalmi és szociális helyzetükből fakadt. Az artemiszi Eszter, aki öntevékeny, erős és aktív jellem, joggal érzi igazságtalannak és gyűlölni valónak azt a perszefonéi Angélát, akinek a világ a lábai előtt hever, anélkül, hogy valaha tett volna ezért bármi említésre méltót. Graff Angéla társadalmi helyzete deklarálja őt ezekre a privilégiumokra.

## **Az őz mint szimbólum – értelmezési lehetőségek**

Az analitikus pszichológia azokat a képeket vagy fogalmakat nevezi szimbolikusként, amelyek többet jelentenek, mint amit jelölnek. Mindemellett létezik egy tudattalan dimenziójuk, melyből a pontos megmagyarázhatatlanságuk is fakad. A regény kontextusában, Eszter aspektusából, az őz szimbolizálhatja a fentebb említett veleszületett jogokat is. Eszter gyerekként, a maga módján próbál meg elégtételt venni a társadalmi igazságtalanságokért, családjá méltó

tatlan helyzetéért, azzal, hogy megszökteti az őzet. Jacobi álláspontja szerint szimbólumnak definiálni valamit, az csupán a befogadó álláspontjától függ.<sup>28</sup>

Ezért is lehet helytálló az az elképzelés, hogy a regényben Eszter számára többletjelentéssel ruházódik föl az őz, azaz megfelel a szimbólumság kritériumának, míg Angéla esetében nem feltétlenül hordoz önmagán túlmutató jelentést. A regény fikciós teréből kilépve is különböző értelmezési tartományokban ragadható meg az őz szimbolikája. „Az őz figurája például számomra az elérhetetlen, a megfoghatatlan és a megtarthatatlan szépségnek a szimbóluma. Az őzben azt a boldogságot akartam megfogalmazni, amire az egész életünkben vágyunk, és csak egy pillanatig a miénk, tovább megy, eliramlik, eltűnik.” – mondja Szabó Magda.<sup>29</sup>

Amennyiben ebből a perspektívából közelítjük meg az őz szimbólumságát, akkor feltételezhetjük, hogy a regényben az őz Eszter számára Lőrinc előképe. A boldogság, a szeretet megtapasztalása, amely közvetlenül az Angélán gyakorolt, közvetetten pedig az egész társadalmi igazságtalanságon vett retorzióval válhatna komplexszé, nem valósulhat meg. A lehetőség a boldogságra épp olyan illékony, mint a boldogság maga. A jelentés azonban, így a szimbólumok jelentése sem határozható meg formális kategóriák mentén, hiszen a jelentés „természeténél fogva szubjektív, mivel azt a módot tükrözi, ahogyan az ember az objektív valóságot látja.”<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Jolande Jacobi: *C. G. Jung pszichológiája*. Budapest, Animus Kiadó, 2009. 132.

<sup>29</sup> Dobos Marianne: Emberi szókinccsel megközelítve. (Beszélgetés Szabó Magdával.) *Új Tükör*, 1984. 04. 02. 189.

<sup>30</sup> Banczerowski Janusz: A kognitív nyelvészet alapelvei. *Magyar Nyelvőr*, 1999/1. 78-87. 86.



## **A PILLANAT**



Kárpáti Bernadett

## **A magány narratívái – (Ki)mondás és (el)hallgatás Szabó Magda *A pillanat* és Christa Wolf *Kassandra* című regényében**

„A regény sosem arról szól, amiről beszél. Mindegyik egy-egy *rémült*  
*csöndet* fog körbe.”

Esterházy Péter<sup>1</sup>

### **Felülírni a hagyományt**

A női írás útkeresésében, a nő szerepének újraértelmezésében fontos lépés volt a kánon újraolvasása, a meglévő esztétikai diskurzusra, az irodalomban uralkodó konvenciókra való rákérdés. Ebben a folyamatban természetesen az antikvitas hagyománya – mint az euroatlanti kultúrát alapvetően meghatározó, közös kódrendszer – sem maradhatott érintetlenül.<sup>2</sup> Szabó Magda *A pillanat* (*Creusais*, 1990)<sup>3</sup> és Christa Wolf *Kassandra* című regénye (1983)<sup>4</sup> ugyancsak egy-egy mitikus női figura szerepét, történetét revideálja, mégpedig úgy, hogy az ő női perspektívájukat állítja középpontba, amelyek az „eredeti” kontextusban – a regények értelmezése szerint – nem érvényesültek. Írásomban a két regény által megalkotott női narratíva milyenségét vizsgálom meg, illetve a hagyomány újraalkotására tett kísérletük lehetőségeit, melyhez meglátásom szerint a kimondás és elhallgatás dinamikájának, a szavak és a csend jelenségének alaposabb megfigyelése megvilágító erejű szempontként szolgálhat.

### **A nő megpillantása**

A két regény esetében nemcsak általában véve az „antik hagyomány” újraértelmezéséről van szó, egymás mellé állításukat, összeolvasásukat egy szo-

<sup>1</sup> Esterházy Péter: Az Ókútról. *Élet és Irodalom*, 1997/22. 3.

<sup>2</sup> Az amerikai irodalomban Louise Bogan *Kassandra* és *Medúza*, Edna St. Vincent Millay *Pénélopé*, Amy Lowell *Vénusz*, Hilda Doolittle pedig *Eurüdiké* mítoszát értelmezi újra. Ld. Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*. Budapest, Osiris, 2006. 425.

<sup>3</sup> Első kiadása: *A pillanat. Creusais*. Budapest, Magvető, 1990. A további idézetek és oldalszámok ezt a kiadást követik.

<sup>4</sup> Magyar kiadása: *Kassandra*. Ford. Gergely Erzsébet. Budapest, Magvető, 1986. A további idézetek és oldalszámok ezt a kiadást követik.

rosabb kapocs is indokolja. Ez pedig a trójai mondakör (Trója városa és a trójai háború) – a két főszereplő, Creusa és Kasszandra egyaránt a trójai királyi házaspár, Priamosz és Hekabé leánya, vagyis testvérek,<sup>5</sup> így a két regényben, szereplőit tekintve, számos átfedés fedezhető fel.<sup>6</sup>

Szabó Magda regénye a latin irodalom kanonikus és klasszikus eposzát, Vergilius *Aeneis*-ét dolgozza fel,<sup>7</sup> melyre hagyományosan az *Iliász* és az *Odüsszeia* „folytatásaként” tekintettek, hiszen Aeneas Trója pusztulását követő menekülésének, sokéves bolyongásának, majd Latiumban az új haza megalapításának történetét beszéli el. A homéroszi epikával való kapcsolatot az *Aeneis* első sora az *arma* és a *vir* szavakba sűrítve egyértelműen kifejezésre juttatja: előbbi az *Iliászra*, utóbbi pedig az *Odüsszeiára* utalhat<sup>8</sup> – ugyanakkor Vergilius ezekkel az indexekkel szembe is helyezi művét a homéroszi modellel.<sup>9</sup>

A *pillanat* tehát az *Aeneis* átirataként, vagy még inkább kiegészítéseként olvasható, mely a hypotextusát alapjaiban forgatja fel azzal a dramaturgiai húzással, hogy Aeneas, az epikus hős helyett trójai felesége, Creusa kerül középpontba. Az *Aeneis*ben Creusa a második énekben jelenik meg,<sup>10</sup> ám a Trójából való

<sup>5</sup> Apollodórosz: *Mitológia*. Ford. Horváth Judit. Budapest, Európa, 1977. 106.

<sup>6</sup> Így például mindkét regényben kulcsfontosságú Aeneas/Aineiasz vagy Panthus/Panthoosz alakja, ám izgalmas, hogy teljesen eltérő karakterként jelennek meg. A *pillanat*ban Aeneas pipogya, hisztérikus, agresszív antihős, míg Christa Wolfnál Kasszandra legbensőségesebb társa, s szerelmük az egyenlő, őszinte férfi–női kapcsolatot jeleníti meg. Érdekes továbbá, hogy míg Cassandra/Kasszandra A *pillanat*ban többször is említődik (pl. „[...] Cassandra, legjátékosabb és legokosabb rokonom, tűrhetetlen, hogy a mesék futóbolondot csinálnak belőled, vagy isten ihlette jószágos hajadont [...]” 155.), addig fordítva, Creusa nem jelenik meg a *Kasszandrában* (sőt, a regény tulajdonképpen hallgat Aineiasz házasságát illetően: mintha nőtlenül hagyná el Tróját).

<sup>7</sup> Vergilius e státuszát T. S. Eliot híres székfoglalójának passzusai is megvilágítják: „S Görögország és Róma valamennyi nagy költője közül, azt hiszem, Vergilius az, akinek klasszikus mércénként a legtöbbet tartozunk; ez, ismétlem, nem annyit jelent, hogy ő a legnagyobb, vagy mindenért neki vagyunk leginkább adósai – én egy sajátos adósságról beszélek.” (*Mit jelent az, hogy klasszikus?* Ford. Göncz Árpád. In: uő.: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. Budapest, Gondolat, 1981. 347–370. 366.) Illetve: „Nincs modern nyelv, mely azt remélhetné, hogy kitermel egy klasszikus költőt, abban az értelemben, ahogy Vergiliust klasszikusnak hívtam. A mi klasszikusunk, egész Európa klasszikusa, Vergilius.” (369.)

<sup>8</sup> Duncan F. Kennedy: *Virgilian epic*. In: Charles Martindale (szerk.): *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge, 1997. 145–154. 146.

<sup>9</sup> A homéroszi eposzok és az *Aeneis* közötti viszonyt sokáig imitációnak nevezték, amely természetesen komplex transzformációs eljárás, és hozzá a szöveg feletti „uralom” szükség. (Gérard Genette: *Transztextualitás*. Ford. Burján Mónika. *Helikon*, 1996/1–2. 82–90. 85–86.).

<sup>10</sup> A vonatkozó *Aeneis*-részlet behatóbb elemzését A *pillanattal* összefüggésben ld. Kárpáti

menekülés közben „köddé válik”, s szerepe nem lesz túlzottan meghatározó a későbbiekkel illetően: a célelvű értelmezés szerint halála mintegy dramaturgiai-lag indokolt, mert Aeneas így tud továbblépni, s az ígért hazát nőtlen férfiként megszerezni Lavinia, az új feleség hozományaként. Creusa a második énekben kétszer kap szót, azonban mindkét esetben többszörös közvetítettség figyelhető meg: a két creusai megszólalás a „vergiliusi” elsődleges narrátor szölmába beágyazott aeneasi elbeszélésben is beékelt részlet, idézet, amelyet így bizonytalanság, áttételesség hat át.<sup>11</sup> Ehhez képest *A pillanat* által megalkotott „alternatív” történetben Creusa önálló individuum lesz, sőt, főszereplő. Ehhez radikális változtatást hajt végre: a férfi főhős meghal, méghozzá Creusa öli meg önvédelemből, azután pedig pajzsával és öltözetével együtt szerepét is magára ölti: mint egyfajta *trickster*, Aeneasként játssza végig a Vergilius nyomán kanonikussá vált epizódokat,<sup>12</sup> s e változtatást leszámítva a regény híven követi a fabulát. Ebből fakadóan a regény feminista szempontú értelmezése problematikus és ellentmondásos, hiszen az eposz kifogásolt maszkulin értékrendje nem érvénytelenedik: Creusa szerepet, szubjektív hangot kap ugyan, de ez csakis a férfi epikus hős kiiktatásával, szerepének felvételével lehetséges.<sup>13</sup>

Szabó Magda az *Egy regény keletkezéstörténete: a Creusais* című írásában felfedi a regénye mögötti művészi érdeklődést és indítást, valamint az *Aeneis*hez, a saját változatához és a főszereplőjéhez fűződő kapcsolatát, így e passzus alkotáslélektani szempontból sem érdektelen:

---

Bernadett: Ellen-Aeneis? Az átírás lehetőségei és korlátai Szabó Magda *A pillanat* című regényében. *Ókor*, 2017/4. 69–81. 72–74.

<sup>11</sup> Az első esetben (II. 675–678.) a „coniunx quondam tua dicta” (‘feleség, akit egykor tiédnek mondtak’; II. 677.) részlet jelzi, hogy Aeneas nézőpontja szűremkedik be a Creusa által mondottakba, vagyis ő a fokalizátor, s ez a megszólalás szubjektivitásából erősen elvesz. A második eset (II. 776–789.) talán még problematikusabb: Creusa, még mindig Aeneas elbeszélése szerint, árnyként jelenik meg, s talán túlzott előzékenységgel menti fel férjét minden felelősség alól, pozitív jövőképet tárva elé. Ez tehát ismét kevésbé tekinthető szubjektívnek, mert az előbbiek értelmében Creusa inkább a *fatum* „szócsöveként” működik.

<sup>12</sup> A *trickster* archetípusai a mitológiákban jól ismertek: ilyen Prométheusz, Hermész, Odüsszeusz, Jákob, Loki – a szubverzió *A pillanat* esetében tehát abban is megnyilvánul, hogy a megszokottól eltérő módon egy nő lesz *trickster*. (Vö. Lewis Hyde: *Trickster Makes This World. Mischief, Myth and Art*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998. 8.) Ám ironikusan éppen a nőiséget tekintve „csaló”: férfinek adja ki magát.

<sup>13</sup> Vö. Jolanta Jastrzębska: *Modern női identitás antik köntösben*. Szabó Magda *A pillanat* című regénye. In: Jankovics József, Nyerges Judit (szerk.): *Irodalom, nemzet, identitás*. Budapest, 2010. 298–302.

Kimerevítettem a trójai királylányt, s hirtelen ott állt előttem Creusa, az eddig külön figyelemre nem méltatott, még hozzá úgy, hogy funkcionálisan megváltozott, s a kimerevítés megmutatta, nem mellékfigura, mint hittem, hanem katalizátor, mert ha ő el nem pusztul, nincs logikusan kínálkozó lehetőség, amivel megadható Octavianus friss koronájának a patinás ragyogás tompa izzása. [...] Mindenki összeesküdött ez ellen a nő ellen, megérdemelné, hogy visszahívják a halálból, töprengtem, s aztán eszembe jutott: majd én feltámasztom. Kihívó ötlet volt, kellett hozzá az ifjúság merészsége és igazságkereső indulata, hogy mint egy regényt, megírjam Aeneas történetét újra, még hozzá úgy, hogy nálam éljen Creusa, és figurájával arra figyelmeztessen, az ember nem isten, és senki maga kitalálta isteni lényének igazolására nem áldozható fel egy halandó. Senki.<sup>14</sup>

Creusa az *Aeneis*ben tényleges identitás nélküli szereplő, akit – ahogy az előbbiekből is látszik – Szabó Magda értelmezése szerint félreállítanak azért, hogy a *fatum*, – amely még Iuppiter fölött is áll – egy másik értelemszinten pedig az augustusi propaganda teleologikus történetmagyarázata beteljesüljön. *A pillanat* számos szöveghelye viszont éppen azt sugallja – az „eredeti” és „másolat” kategóriáit és egymáshoz való viszonyukat is felforgatva, valamint az identitás önazonosságát, eleve adott létét megkérdőjelezve –, hogy *A pillanat* igazabb, mint az *Aeneis*, Creusa pedig „jobb” Aeneas, mint „maga” Aeneas.

Míg *A pillanat* deklaráltan egy meghatározott szerző meghatározott művének átírata, Christa Wolf regénye nem egyféle forrásból merít. Kasszandra története a mítoszok alapvető létmódjának megfelelően változatokban létezik, több szöveghelyen és többféle variánsban ismert (s noha ez az Aeneas-mondára is igaz, Szabó Magda regénye hangsúlyosan a kanonikussá vált vergiliusi változatra reflektál), ám az epikus – homéroszi – hagyomány ez esetben is elsődleges. Ezen kívül filológiai kimutatható, hogy Christa Wolfot Aiszkhülosz Agamemnón-tragédiája is inspirálta, melyet 1980 tavaszán olvasott. A következőket fogalmazza meg a darab olvasása kapcsán:

Cassandra. Rögtön megláttam őt. Ő, a fogoly, engem is fogollyá tett, ő, aki maga is idegen célok tárgya volt, megszállt engem. Ezután feltehetném a kérdést arról, mikor, hol és ki hozta meg ezeket a sürgőszerű egyezményeket: a varázslat azonnal működött. Minden szavát elhittem, és még feltétlen bizalom is volt. Háromezer év – elolvadt. Így a jóslás

<sup>14</sup> Szabó Magda: *Egy regény keletkezéstörténete: a Creusais*. In: uő.: *A félistenek szomorúsága*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1992. 402–437. 412–414. passim.

képessége megmaradt, melyet az isten adományozott neki, csak az ítélete tűnt el, miszerint senki sem fog hinni neki. Számomra szavahihető volt másfajta értelemben; úgy tűnt, hogy ő volt az egyetlen ebben a darabban, aki ismerte önmagát.<sup>15</sup>

Kasszandra más értelemben korlátozott a beszéd, a kimondás lehetőségeit illetően, mint Creusa. Az ismert mítosz szerint Apollón el akart vele tölteni egy éjszakát, a jóslás tudományát ígérve cserébe. Kasszandra valóban megtanult jósolni, azonban nem tartotta be ígéretét, így azt a büntetést kapta, hogy jóslatait senki sem fogja elhinni.<sup>16</sup> Ezzel Apollón a jósnőt az örökös meg nem értettségre predestinálja, egy olyan interakciós helyzetet állandósít, melyben Kasszandrárt örökké „süket” fülek veszik körül. Erre utal az *Agamemnón*ban is első – ezért kitüntetett – megszólalása: „Jajajajaj nekem, jaj: Apollón, Apollón!” (1072–73.)<sup>17</sup> Még kifejtettebben: „Apollón, Apollón, Útnyitó, elvesztöm nekem, másodsor is megöltél íme könnyedén.” (1080–82.) Végül a mítoszváltozat egésze kibomlik a tragédiában: „Ígértem Loxiasznak [Apollónnak], és becsaptam őt” (1208.), illetve: „E vétkem óta senki nem hisz énnekem”. (1212.) Kasszandra előbb némileg homályosan, sokszor képes beszédet alkalmazva, de végül világosan feltárja a Karnak, hogy Agamemnónt, valamint őt magát is nemsokára meggyilkolják: „[...] rám kétélű bárd ölő csapása les” (1149.), illetve: „és forró vérem földre omlik nemsoká”. (1172.)<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Saját fordítás. A szövegrészlet a magyar kiadásban nem szerepel, az eredetiben a következő helyen: Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1983. 12. A nyugatnémet kiadásban (Luchterhand, 1983.) csak a regényszöveg szerepel, külön viszont kiadták más szövegekkel együtt. (*Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1983. 10.)

<sup>16</sup> Apollodórosz: *Mitológia*. 106. Az a jelenség, hogy nem hisznek Kasszandrának, leginkább a faló esetében válik fatálissá, hiszen a jósnő egyértelműen közli, hogy fegyveresek vannak belsejében, s noha szavát Laokoón is megerősítette, nem hisznek neki, s mint jól ismert, a többségi, ellentétes vélemény győzedelmeskedik. (Apollodórosz: *Mitológia*. 142.)

<sup>17</sup> Az *Agamemnón*ból idézett részletek mind Devecseri Gábor fordításában szerepelnek.

<sup>18</sup> Agamemnón halálát a bika letaglózásának képével vetíti előre (1125–1130.), s ez az *Odüsszeiában* is megjelenik, azzal a különbséggel, hogy ott Aigiszthosz otthonában, és nem Agamemnón palotájában történik a gyilkosság: „Aigiszthosz tervelte ki végemet, ő a halálom, elvetemült feleségemmel hazahíva, leszúrt ott – vendégelve – mint ha ki barmot jászol előtt öl.” (XI. 408–410. Ford. Devecseri Gábor.) A letaglózott állat képe Christa Wolf regényében is megjelenik: „Hallgatok. Látom a király holttestét, amely ki-vérzik, akár az állat a mészárosnál.” (192.)



Tehát bár Kasszandra nem néma a szó szoros értelmében, hiszen képes beszédprodukcióra, s a környezete is képes beszédének perцепciójára, mégsem történik lényegi megértés a két fél között: így a mítosz esszenciálisan érinti a nyelvi kommunikáció lehetőségeinek problémáját. A nyelv, a kimondás lehetősége (lehetetlensége?) így Christa Wolf újraértelmezésében is kulcsfontosságú problémát jelent.

Mind a két idézett szubjektív szerzői vallomásból látszik, hogy a mellékesnek tűnő női szereplő megpillantása reveláció – a hangadás igénye és gesztusa egyfajta etikai töltetet is kap. Azért akarják megszólaltatni e női szereplőket, mert az „eredeti” kontextusban valamilyen okból háttérbe szorultak, holott nézőpontjuk a történetnek egy egészen újszerű, fontos felismeréseket ígérő oldalát mutathatja meg. Olyan narratívaként tüntetik fel az epikus hagyományt, a „hivatalos verziót”, amely nemcsak nem totális, hanem – mivel kizárólagos, s csupán egyetlen, objektívnek feltüntetett nézőpontot érvényesít – egyenesen manipulatív és „hamis”. A két szubjektív női narratíva ezzel szembehelyezkedve saját változatát igazabbnak, személyességében teljesebbnek tételezi.

## Kasszandra – A meg nem értettség magánya

A hang és szerep adásának e felszabadító szándéka ellenére meglátásom szerint mindkét regény narratív megformáltsága a két női karakter fentebb felvázolt sajátos – egymástól is sok szempontból eltérő – magába zártságát jeleníti meg. A *Kasszandra* esetében e narratív megalkotottság „egyszerűbb”, átláthatóbb – kevesebb narrátori szólam szálazható szét benne, és ezek egymáshoz való viszonya is világos, mert konvencionális –, így ennek irányából érdemesebb elindulni. A regényszöveg egy meghatározhatatlan, külső narrátori hanggal kezdődik,<sup>19</sup> amely azonban nem tesz a „mindentudó narrátorokra” jellemző pszichonarratív megfigyeléseket,<sup>20</sup> csupán lakonikusan megjeleníti a szituációt: „Itt történt. Itt állt. Ezek a kőoroszlánok, *most fej nélküliek*, tekintettek rá.” (7.) E narrátori szólam ugyanakkor keretezi is a szöveget – a regény végén, Kasszandra halálakor (a memoár műfajának paradoxonát, ti. a saját halál el-

---

<sup>19</sup> Ezt a kitételt ki kell egészíteni azzal, hogy a regény mottója Szapphó két sora – Linda Schelbitzki Pickle szerint így tulajdonképpen három női hanggal indul a regény, vagyis ő e külső narrátori szólamot Christa Wolffal azonosítja. Ld. Linda Schelbitzki Pickle: *Scratching Away The Male Tradition. Christa Wolf's Cassandra. Contemporary Literature*. 1986/1. 32–47. 35.

<sup>20</sup> A „pszichonarráció” kifejezést Dorrit Cohn nyomán használom, ld. Áttetsző tudatok. Ford. Gács Anna, Gocsál Ákos. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei II*. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 1996. 81–138. 93–94.

beszélésének problémáját kiküszöbölve<sup>21</sup>) ismét megjelenik: „Itt van. Ezek a kőoroszlánok látták őt. Mintha megmozdulnának a váltakozó fényben.” (227.) A romos (mert fej nélküli) kőoroszlánokra történő utalás rögtön játszik az idősíkokkal: ütközteti Kasszandra jelen idejét (azaz azt a jelen időt, amelyben Agamemnón hazatér vele, rabnőjével együtt a trójai háború után) és az olvasásnak azt a mindenkor jelenét, melyben a műkénéi Oroszlánkapu már rom.<sup>22</sup> E rövid nyitány után átmenet és bármiféle tipográfiai jelzés nélkül kezdődik meg Kasszandra elbeszélése: „Az elbeszéléssel megyek a halálba.” (7.) Rögtön az első mondat tételmondatként működik: az olvasó megtudja, hogy a halála előtt álló Kasszandra visszaemlékezését olvassa, aki jósnőként – éppen ahogyan az Aiszkhülosz-tragédiában is – pontosan tudja, hogy meg fog halni. Ám még többről is szó van: az elbeszélés, az elmondás képessége az élettel kerül egyenlőségi viszonyba, a halál pedig az elbeszélésre való képesség megszűnéséként tételeződik. Az első mondat tehát a regény egészének már említett problematikáját is anticipálja, magába sűríti, tudniillik, hogy Kasszandra elbeszélésében az egyik legfőbb kihívás a múltrol való beszéddel, és ezzel összefüggésben a nyelv közvetítőképességével kapcsolatos.

Ebben az emlékelbeszélésben a gondolatok – mint Kasszandra utalásaiból megtudjuk – a Mükénébe való megérkezés és az ott töltött, kivégzés előtti idő alatt bontakoznak ki. Amikor az elbeszélés a saját kontextusára, a diskurzusuniverzumra tesz deiktikus utalásokat,<sup>23</sup> a beszéd és a történés egyidejűleg történik, s a gondolatok spontán kibontakozásának illúzióját akarja kelteni. Ennek az elbeszélési technikának köszönhetően a „külső” és a „belső” világ nem válik szét, hiszen minden tényt Kasszandra szűrőjén keresztül, az ő elbeszélésében transzformálódva kapunk meg:

Most hirtelen igazán csend lett. Végtelenül hálás vagyok ezért a halál előtti csendért. Ezért a pillanatért, amely egészen kitölt, úgy, hogy nem is kell gondolkodnom. Azért a madárért, amely a távolban nesztelenül repül az égen, és megváltoztatja azt, szinte észrevétlen, de az én szememet nem lehet megteveszteni, jól ismeri az mind a mennyboltokat. Így kezdődik az este. (161.)

<sup>21</sup> „De ha egy »élénk emlékezetű« narrátor el is tudja mondani, mit gondolt élete kezdetén, nincs olyan narrátor, aki el tudná mondani, mit gondolt élete végén. [...] Az ön-narráció számára a gyerekkor és a halál jelentik a legnyilvánvalóbb korlátozást, mivel a hős és a történetíró alakja megegyezik.” (Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok*. 105–106.)

<sup>22</sup> Az Aufbau-Verlag kiadásában a borítón az Oroszlánkapu látható.

<sup>23</sup> Pl. „Azt mondják, szálljak le a kocsiról. A fűzfafonadék, amelyen ülök, kemény. Csak az vigasztal, hogy azok a fűzfák a mi folyónk, a Szkamandrosz partján nőttek. Oda vitt magával Oinóné, ősszel, a háború kezdete után, fűzfagallyért.” (127.)

Az elbeszélés ugyanakkor erőteljes önelemző, számvető jelleggel bír, emiatt az elbeszélő és tapasztaló én közötti távolság jelentős (mely a disszonáns ön-narrációra jellemző<sup>24</sup>): az elbeszélő én utólagos többlettudással felruházva analizálja egykori önmagát, melynek tétje a múltbéli történések és traumák jobb megértése, és így valamiképpen magasabb szintű önismeret elérése.<sup>25</sup> A narratívát nem a kronológia, hanem az emlékezés akronologikus mechanizmusa, a szabad asszociációk szervezik. A kasszandrai elbeszélő tulajdonképpen önmagával kommunikál: még amikor implicit kérdést vagy választ feltételezhetünk is, akkor is csak Kasszandra (belső) reakciója szerepel,<sup>26</sup> illetve az emlékekbe ékelődő eltérő szereplői megnyilvánulások is – tipográfiai elkülönítés nélkül – Kasszandra elbeszélésébe simulnak.<sup>27</sup> Így a szöveg a kényszeres önmagában beszéls, a múltban (gyakran sikertelenül) lezajlott párbeszéd belső újrátjátszásának érzetét kelti:

Polüxené... Hogy pályafutásomat a te mellőztetésedre építettem fel; hogy nem voltál rosszabb, kevésbé alkalmas nálam: meg akartam ezt mondani neked, mielőtt elhurcoltak, áldozat gyanánt, mint most engem. Polüxené: Ha elcseréltük volna egymással az életünket: a halálunk ugyanaz lett volna. Vigasz ez? Szükséged volt vigaszra? Nekem szükségem van rá? Rám néztél (most is látsz még?). Én hallgattam. (42–43.)

A megalkotottság tehát mintegy performálja Kasszandrának az apollóni átokból fakadó kontaktusképtelenségét, önmagába zártságát, magányát. Erre számos metanarratív utalás is felhívja a figyelmet: „Kinek mondom ezt?” (58.), vagy: „De már senki nem kérdezi meg tőlem.” (62.) Kasszandra Christa Wolf megformálásában mint a mániákus szókimondó, mint az elhallgattatás és a meg

<sup>24</sup> Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok*. 107–115.

<sup>25</sup> Az önismeret jelentőségét Linda Schelbitzki Pickle a regény legfontosabb tematikus elemének látja: meglátása szerint a történet azt mutatja meg, hogy az önbecsapás és az elidegenedés mivé tette Tróját, Kasszandra azonban ezzel szemben a tudatát akarja megőrizni a végsőkig, még akkor is, ha már senki sem lesz, aki tanúbizonyságot kívánna tőle. (39.) Ld. Schelbitzki Pickle: *Scratching Away The Male Tradition*. Christa Wolf's *Kassandra*. 36.

<sup>26</sup> „Mit akar ez az ember? Hozzám beszél? – De hát nem lehet, hogy nem vagyok éhes. – Én nem, ő maga éhes, ki akarja fogni a lovakat, és végre haza akar menni, a családjához, amelynek tagjai türelmetlenül állnak a kocsi körül. – Hát kövessem már a királynéját. Menjek nyugodtan a várba, a két őrral, akik védelmemre, nem őrzésemre várnak. – Meg kell majd rémítenem ezt az embert. – Igen, mondom, megyek.” (26.)

<sup>27</sup> „Mennyivel gyorsabban és könnyebben áttörnek azok a mondatok, amelyek másokat vesznek célba. Ariszbé kereken kimondta egyszer, mikor is volt az, Marpéssza. A háború közepén, mondja.” (87.)

nem értettség miatt felőrlődő neurotikus figura jelenik meg. A dolgok kimondását több dolog korlátozza. Egyrészt az „igazságot” cenzúrázó hatalom: „Háborúnak nem volt szabad nevezni. A nyelvi szabályzat így hangzott: támadás.” (118.) Másrészt az epilepsziás rohamok és traumák okozta beszédképtelenség, nyelvvesztés: „Egyetlen szó ki nem jött a számon arról az éjszakáról, amikor a görögök megölték a foglyokat. Aineiasz nem kérdezett. [...] Sírtam. Aineiasz is sírt. Elintéztek bennünket. Vigasztalanul váltunk el. Kedvesem. Amikor később igazán elváltunk, nem volt könnyünk. Vigaszunk sem.” (190.) Harmadrészt pedig egy már inkább nyelvfilozófiai probléma, a nyelv kifejezőképességének bizonytalansága, idegensége: „Szavak. Mindaz, amit abból a tapasztalatból közölni próbáltam, körülírás volt, és az is marad. Arra, ami belőlem szólt, nincs név. Én voltam a szája, nem önként.” (175–176.) Amikor megtörténik a végső szakadás közte és apja, Priamosz között, és az egy verembe zárátja, Kasszandra – jobb híján – az egerekhez, egy kígyóhoz, a beszüremelő fénysugárhoz és az ételt hozó asszonyokhoz beszél. (213.) Az egész elbeszélés lényegét megvilágító, s magára a regényre vonatkoztatva erősen önreflexív szöveghely a következő:

Könyörögni fogok annak a rettenetes asszonynak, az életemért. Le fogok borulni előtte. Klütaimnésztra, zárj be, örökre, a legsötétebb tömlőcbe. Csak annyit adj, ami az élethez elég. De könyörögve kérlek: küldj hozzám egy írnot, vagy inkább egy éles emlékezetű, erős hangú fiatal rabszolganőt. Rendeld el, hogy amit tőlem hall, mondja el majd a lányainak. Azok az ő lányuknak, és így, egyre tovább. Hogy a hősi énekek áradata mellett ez a parányi ér is elérjen egyszer, akármilyen fáradságosan, azokhoz a távoli, talán boldogabb emberekhez, akik majd akkor élnek. De hihetek-e ebben, akár egyetlen napig is? (134–135.)

De végül bármennyire is immanenciába rekedtnek tűnhet Kasszandra, az olvasó betekintést nyer a gondolataiba<sup>28</sup> – így nemcsak hangot, hallgatóságot is kap. Vagyis, noha Christa Wolf a mitológiai hagyományt nem érvényteleníti (Kasszandra halálának ténye a regény első szavától garantált), a megszólalás, a trójai múlt újraértelmezésének *lehetőségével* a jósnő pozícióját és karakterét alapvetően változtatja meg.

<sup>28</sup> A leírás, közvetítés problémája a regényben transzparens marad, nem problematizálódik – ezért is neveztem fentebb alapvetően konvencionálisnak a narratív megformáltságát.

## Creusa – A hatalom magánya

Ez alkalommal *A pillanat*nak kizárólag azon részére koncentrálok, amelyben az egyes szám első személyben manifesztálódó énben Creusa/Aeneas alakja jelenik meg.<sup>29</sup> A regény egészének narratív megformáltsága egyébként rendkívül virtuóz: többféle elbeszélői sík különíthető el, s ezek egymáshoz való viszonya sem mindig egyértelmű, a regényben gyakran találkozhatunk a narratív határsértés (*metalepszis*) alakzatával, amikor is a különböző elbeszélői szólások, identitások egymásba csúsznak. A creusai/aeneasi szólásban számos, a következőhöz hasonló anakronisztikus kiszólás található, mely a fiktív szerző (a szövegbeli Szabó Magda) elbeszélői szintjének tudásvilágát és valóságát tükrözi: „[...] és micsoda hatalom, ha valakit le akarunk hengerelni kultúránkkal vagy Udvarunk fényével vagy egyszer majd rakétakilövő állomásunkkal vagy prima börtönrendszerünkkel, ha valami olyat mutathatunk a vendégnek, amiről ő ott-hon nem is álmodott.” (65.)

*A puccs* című fejezettől, egyetlen kisebb megszakítással (*Oktatás* című fejezet) csak a Creusa/Aeneasnak<sup>30</sup> tulajdonítható szólások szerepel, és a megszólított másik jelenlétére is csak az ő implikációiból, deiktikus megnyilvánulásaiból következtethetünk. Ez a „másik” legtöbbször jegyese, Lavinia, máskor Latinus, Amata vagy épp Turnus. Az elbeszélés ily módon végig elbizonytalanító módon billeg a monologikus és a dialogikus forma között, s mivel a megszólítottak jelenléte végig lebegtetett a szövegben, az olvasóban állandó hiánytapasztalat marad a válaszok elmaradása miatt. E fragmentáltság egyrészt az antik szövegek hagyományozódási problémáira is rájátszhat,<sup>31</sup> de jelentős poétikai tétje is van: e narratív-retorikai megformáltság ez esetben is – noha

<sup>29</sup> Ez következő fejezeteket jelenti: *A puccs*; *Az örökség*; *Az esküvő*; *A tullok éjszakája*; *A pillanat*; *Hajnalpír, a ló*; *Az alvilágban*; *Pán patája*; *A király visszavonul. A fegyver és a férfi* című fejezet szintén Creusa elbeszélése, viszont narratológiai szempontból egészen eltér a szóban forgó típustól: hagyományos múlt idejű elbeszélés, csak éppen egyes szám első személyben – ennyiben inkább köztes forma az első és harmadik személyű narráció között.

<sup>30</sup> E tipográfiai formát azért tartom kifejezőnek, mert a perjel nem dönti el, hogy a két identitás közül melyik „igazibb”, originálisabb. Ugyanis meglátásom szerint az átváltozás pillanatától a creusai és az aeneasi identitás rendkívül bonyolult viszonyba kerül egymással, egyfajta köztes szubjektumpozíció állandósul, s a nyelvben (a különböző grammatikai váltások, „elszólások” révén) is egy sajátos billegés, az identitás(ok) játéka figyelhető meg.

<sup>31</sup> A fiktív lexikonszócikk is erre utal: „Főműve, a huszonnégy énekes hősköltemény (*Creusais*) csak töredékesen maradt ránk, egész énekek, sőt az ép részek párbeszédeinek részei is hiányoznak belőle, vagy a kérdés, vagy a felelet marad el egy-egy dialógusból.” (316.)

másképp, mint a *Kasszandrán*ban – az elbeszélő önmagába zártságát jeleníti meg. Culler az aposztrophéval (a poétikus megszólítás alakzatával) foglalkozó írásában fontos konklúzióhoz jut el szövegelemzése nyomán: megkérdőjelezve az aposztrophikus struktúra *te*-jének státuszát, reflektál arra a döntő, ám egyben paradox tényre, hogy e figura, amely viszonyokat látszik létesíteni az *én* és a *másik* között, valójában a radikális interiorizáció és szolipszizmus aktusaként olvasható.<sup>32</sup> Ez a megállapítás Creusa/Aeneas narratívájának értelmezéséhez is kulcs lehet: a szöveg egészében megjelenő megszólítások minden alkalommal reflektálatlanok maradnak, s az elbeszélői szólam ezért már-már a magában beszélés képzetét kelti. Radikalizálva a gondolatot: Laviniával és a többi megszólítottal kapcsolatban eldönthetetlen, hogy nem Creusa/Aeneas tudatának „projekciói”-e. Mindez akkor nyer értelem, ha végiggondoljuk: Creusa/Aeneas többszörösen traumatizált figura, aki nemcsak otthonát, családját, korábbi életét veszíti el, hanem creusai, tehát női identitása is radikális (sőt fatális) átalakuláson megy keresztül. E traumatizáltságnak kínzó fiziológiai aspektusa is van:

Az én orromból még nem szállt ki a vérszag, fegyverszünet idején tömegesen álltak egymás mellett a halotti máglyák, százakat égettünk el egyszerre a rokonok, a barátaink, a jó ismerőseink közül, sercegetek a testek, meg szép pirosra sülték, mielőtt szétomlottak volna, és olajjal locsoltuk a tetemeket, hogy gyorsabb legyen az enyészet, azóta nemcsak a zsírtól émelygek, hanem az égő olaj bűze is undorít. Ha nem fejeződik be hamar ez a kenési szertartás, hányni fogok. Nem bírom. Dehogynem bírom, mindent bírok én. Hogyne bírnék. Még nem lehet nem bírni, majd ha eljön az ideje. (126–127.)

Voltaképpen Creusa/Aeneas egész elbeszélése – olykor szinte rögeszmésen és kényszeresen – a trójai múlt megidézésére irányul,<sup>33</sup> valamint a trójai udvar előkelőinek durván privilegizált helyzetéből fakadó események, így Aeneas és a többi „kiválasztott” menekülése miatti önmarcangolás és öngyözködés dialektikáján alapul. E belső gyötrődést többnyire Lavinia kínos (Creusa/Aeneas számára lelepleződéssel fenyegető) kérdései mintázzák:

<sup>32</sup> Jonathan Culler: Aposztrophé. Ford. Széles Csongor. *Helikon*, 2000/3. 370–389. 380–381.

<sup>33</sup> Az *Aeneis*hez képest való újírás egyik sarkalatos pontja, hogy *A pillanat* változata szerint Creusa/Aeneas az alvilágban kizárólag a múltjának – bolyongásának, majd trójai gyerekkorának – élményeit, emlékeit, traumáit éli át újra. „Hogy az Alvilág a traumák feledhetetlenségének és a boldogság visszahozhatatlanságának átélése, meg se kellett magamnak fogalmaznom.” (233.)



Persze hogy minél több embernek életben kell maradnia, világos, de hát a rendelkezésünkre álló hajók száma limitált volt, sose büszkélkedhettünk a flottánkkal, és mértéket kellett szabni azok számának is, akik velünk jöhettek. Mi az, hogy ehhez se volt jogunk, válogatni? Hát azt hiszed, lehet terv nélkül menekülni? (172.)

[...] jön a kérdések áradata, és ha nem felelek, hullnak a könnyek. Aludni se hagysz, emiatt mindig idegesen kelek, és kiabálni kezdek mindenkivel [...] (181.)

Szabó Magda változatában tehát – mint már fentebb utaltam rá, problematikus – előtérbe kerül a női szereplő, olyannyira, hogy Creusa/Aeneas az egyetlen, aki rendelkezik a megszólalás privilégiumával. Megnyilatkozásai gyakran sértő és lekezelő hangot ütnek meg – emlékezzünk: egy hatalomátvételt hajt végre –, melyre a többi szereplőnek *nincsen* (nem is lehet?) válasza, így a szöveg a hatalmi beszédmód imitációjaként is olvasható. Azonban Creusa/Aeneas egyszerre el is idegenedik ettől a beszédmódtól, idegen, felvett kódnak hat, s e disszonancia a „kiválasztott” sajátos meghasonlottságát, tragédiáját is kiélezi:

[...] és akkor mindjárt akkorát változott köröttem az Udvar magatartása, hogy nem zavart már a sas sem. Hirtelen kör kerekedett körülöttem, először éreztem a különálló, az isteni kiválasztott szomorú előjogát, amely egyszerre jelent védelmet és elszigetelt magányt. (121.)

Nagyon fiatal koromban mindig irigyen néztem mindenkit, akiről azt tettelem fel, hogy átrajzolhatja a Végzet engedélyezte koordináták között mások életét. Most már csak a felelősségét érzem, ha bármibe avatkozom, nem örömet, az öröm valami más, annak nincs köze hatalomhoz. (101.)

## Kontroll, tiltás, megfigyeltség

Az eddigiekben a narratív megalkotottságban megragadható „csendről” beszéltem, vagyis hogy az elbeszélők önmagába zártságát, magányát a forma is mintegy színre viszi. A kimondás hiányának azonban mindkét regényben van egy másik, szembetűnő vonatkozása: ez pedig az elhallgat(tat)ás, a kimondás tilalma. Szabó Magda és Christa Wolf regényének talán legmarkánsabb közös vonása a trójai udvar bemutatása, s a róla felvázolt kép mindkét esetben rendkívül zavarba ejtő, ellentmondásos. Trója egyszerre az önmagát romlásba taszító, dekadens, kimerevített udvari világgal azonosul, és egyszerre jelenti az abszolút otthont, hazát, a múltat magát, mely nélkül bármiféle megszólalás



lehetetlenné válik, hiszen állandó referenciapont mind Creusa, mind Kasszandra számára.

Mindkét regényben megjelenik a titkos istenkultusz motívuma. *A pillanat*-ban Eszkiesz nevét tilos kiejteni, mert az olümposzi istenek közül kivetett, destruktív istennő végzetes árat követel érte, ahogyan ez Caieta esetében történik.<sup>34</sup> A *Kasszandrában* Kübelé istennő kultusza – akinek nevét szintén tilos kiejteni, de itt a trójai vezetés tilalma miatt (34.) –, követőinek közössége mint a trójai fellegvár mellett létező idealizált alternatív társadalom, szubkultúra jelenik meg. E két isteni erő, noha eltérő módon, a vallás ősi destruktív és eksztatikus aspektusát jeleníti meg, míg a „hivatalos” vallás a hatalom manipulatív eszközeként szolgál. Kasszandra testvére, Helenosz szintén jós, aki mindenféle aggály nélkül „megrendelésre” jósol (147.), mely jóslatok a trójai háború legitimációját, az éppen szükséges hadi lépés keresztülvitelét segítik elő. Creusa/Aeneas visszaemlékezése szerint Creusa úgy lett Aeneas felesége, hogy Laokoón húst varratott a ruhája alá, hogy a sas rá szálljon – vagyis ugyancsak visszaélés történik. (120–121.)<sup>35</sup> E szkeptikus vallásfelfogással szoros összefüggésben a mítoszracionizálás, demitizálás jelensége is jellemző a regényekre. *A pillanat*-ban, éppen Cassandra esetében, a mitikus meg nem értettség motívuma mindennapi érdektelenséggé, közönnyé alakul át: „Mikor Cassandra jelezte, közeledik a vég, a rokonaim szeretkeztek, házasodtak, gyereket szültek és éltek, mintha mi sem történt volna, nemigen érdekelte őket akkor még a háború, ahol eleinte mindig mások haltak meg.” (151–152.) A *Kasszandrában* pedig a Tanács alkotja meg azt a közleményt, mely szerint Parisz Aphrodité istennő felszólítására szöktette meg Helenét (107–108.), sőt, a trójai háború tulajdonképpen kiváltó oka is semmissé válik: mint kiderül, az egyiptomi király egyszerűen elvette Helenét Parisztól, így nem is érkezik meg Trójába. (115.)<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Eszkiesz teljességgel Szabó Magda leleménye, s az istennőnek saját aitológiai mítoszát is megteremti. (85.) Érdekes játéka a szövegnek, hogy az *invocatio* is Eszkiesz istennőt szólítja meg, a nevén háromszor is, és utal is a név kiejtéséért járó szörnyűségre. Így a mítosz hatóereje – ugyancsak metaleptikus módon – kiterjesztődik, az elbeszélő e gesztusával is elmosza a határokat a különböző elbeszélte világok között.

<sup>35</sup> Külön tanulmányt érdemelne meg az a mód, ahogyan *A pillanat* az irodalmat, költészetet, történelmet láttatja: mindezeket szintén a politika által meghatározott entitásnak mutatja be. Creusa/Aeneas a költőket, rapszódoszokat számtalan helyen ostromozza, így a latumi udvari énekest, Iopast is, aki egyik saját, megélt élményét, az alvilágjárást éneke-  
li meg. Creusa/Aeneas alaposan „szétszedi” művét, és korlátolt, a valóságot megmászó jellegét emeli ki. Az iopasi ének és az *Aeneis* azonosításával kapcsolatban ld. Kárpáti Bernadett: Ellen-Aeneis? Az átírás lehetőségei és korlátai Szabó Magda *A pillanat* című regényében. 74–76.

<sup>36</sup> A motívum, hogy Helené valójában nem is volt Trójában, Euripidész *Helené* című

Ennek ellenére a vezetés fenntartja a látszatot, s mindez erőteljesen emeli ki a háború értelmetlenségét, öncélúságát.

*A pillanatban* a trójai udvar egy kitalált, eufemizált nyelvet használ a „nem publikus” dolgok közlésére, pl. „az Udvarnál nem szoktak rózsát szeretni” formulát Doroé abban az értelemben használja, hogy a gyerekeknek nem szabad éjjel bepisilni. (143.) Creusa/Aeneas így vélekedik az udvar kommunikációjáról: „Hatévesen valamennyien úgy hazudtunk már, mint egy felnőtt.” (135.) *A Kasszandrában* bemutatott trójai udvarban nem egy efféle műnyelv lesz az alternatív kommunikáció eszköze, sokkal inkább a nonverbális jelek, illetve a hallgatás válik jelértékűvé:

És így szavakból, mozdulatokból, szertartásokból és hallgatásokból kialakult egy másik Trója, egy szellemváros, amelyben otthonosan kellett élnünk, és jól kellett éreznünk magunkat. (141.)

A palota is. A hallgatás palotája. Hekabé, haragját elfojtva, hallgatott. Sokat tanultam azzal, hogy a hallgatás különböző fajtáit megfigyeltem. Jóval később tanultam csak meg, hogy milyen hasznos fegyver a hallgatás. (80.)

Amikor meg mertem kérdezni, hogy van Briszéisz, egy hosszú, néma pillantás volt a felelet. (181.)

E színlelő, intrikus, megjátszott világ mindkét szereplőbe beleivódik, identitását alapvetően határozza meg. Creusa esetében ezt a következő szöveghely példázhatja: „Nincs nekünk időnk sírni se, gyászolni se, Caieta, még szerencse, hogy megtanultuk annak idején, milyen elérhetetlen luxus a magunkfajtának az érzelmek látható jelzése.” (115.)<sup>37</sup> Kasszandra pedig így határozza meg önmagát: „Nem születésem által, ugyan dehogy, a belső udvarokban hallott elbeszélések által lettem trójai. [...] abszolút hallásom volt a pusmogás hangmagasságaira, amely örökösen betöltötte őket [...]” (58.)

---

tragédiájában is megjelenik, ám ott mindez az istenek műve, Christa Wolf változatában azonban, erősen demitizálódva, Parisz szégyenteljes baklövése.

<sup>37</sup> Creusa/Aeneas sokszor él színházi hasonlattal: a trójai életet színpadnak (166.), a Sorsot gonosz, a Végzetet pedig gyalázatos színpadi rendezőnek nevezi. (248.) A teatralitás szempontja felől értelmezi a regényt Máté Orsolya. (Máté Orsolya: *A test és a nem problematizálása Szabó Magda A pillanat című regényében*. In: Boros Oszkár, Horváth Kornélia, Osztrólczy Sarolta, Varró Annamária, Zsuppán Klaudia (szerk.): *Test-konceptusok és test-reprezentációk az irodalomban és a kultúrában*. Budapest, Gondolat, 2014. 116–124.)

A megfigyeltség, kontroll motívumának e hangsúlyos megjelenését látom a trójai mondakör mellett a másik erőteljes kapocsnak a két mű között, s ez bizonyára nem független attól, hogy mindkét író a keleti blokk egy-egy országában, egy ellenőrzött, kontrollált irodalmi és kulturális közegben alkotta meg regényét.<sup>38</sup>

## Hallgatva tüntetés

Arra igyekeztem rámutatni, hogy e „női” szövegekben a reflektált társadalmi érzékenység, a hegemon maszkulinitás szellemi struktúráinak lebontására (vagy legalábbis szubvertálására) tett kísérlet, s az ehhez járuló radikalizmus mellett – elsősre paradoxnak tűnő módon – a marginalizáltság érzetéből fakadó kódolt üzenetek, rejtett szövegek (szubtextusok) gyakori jelenléte, illetve a kettősség, kettős kódolás különféle formáinak gyakorisága jellemző.<sup>39</sup> A marginalizált, elhallgattatott, de egyszersmind kitörésre, önkifejezésre vágyó én tapasztalatai azonos irodalmi minták, alakzatok révén artikulálódnak: a bezárt-ság és az elfojtás képei jelennek meg, melyek a kihagyás és a csönd trópusaival társulnak.<sup>40</sup> A megidézett hagyományhoz és pretextusokhoz mind Szabó Magda, mind Christa Wolf regénye ellentmondásosan viszonyul: a kimondás, számvetés szenvedélyes akarása és a közvetítő nyelv megtalálásának nehézsége egyszerre van jelen bennük, sajátos – ám meglátásom szerint megindító – belső feszültséget előállítva.

<sup>38</sup> Mindkét regény egyértelmű felhívást tesz a referenciális olvasatra, melyet itt nincs alkalmam részletesen bemutatni. Elég annyit megjegyezni, hogy Szabó Magda „egy nemzedék sírfeliratának” nevezi művét (Szabó: *Egy regény keletkezéstörténete: a Creusais*. 437.), Christa Wolf regényét pedig az NDK-ban cenzúrázva adták ki (ehhez ld. Peter J. Graves: Christa Wolf's Kassandra. The Censoring of the GDR Edition. *Modern Language Review*, 1986/4. 944–956.).

<sup>39</sup> Noha ezeket Bollobás az amerikai női modernizmus kapcsán fogalmazza meg, általános érvényű kijelentésnek tekinthetők. Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*. 425.

<sup>40</sup> Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*. 425. A kihagyásalakzatok vizsgálatában magyar viszonylatban kiemelendő Zsadányi Edit kötete, amelyben a szerző a különféle elhallgatásokat szintén hangsúlyosan a feminista kritika felől, a női írással is összefüggésbe hozva értelmezi. Ld. Zsadányi Edit: *A csend retorikája. Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*. Pozsony, Kalligram, 2002.



Kispál Dániel

## Identitás és metaforikusság *A pillanatban*

### Egy trójai-történeti identitás kirajzolódása

Szabó Magda regényművészetének egyik legérdekesebb pontja mindig az, ahogyan a prózai szövegekben egy-egy szubjektum formálódik, illetve ahogyan a szereplők identitása konstruálódik. *A pillanat* című regényben sincs ez másképp, így amikor olvassuk a szöveget, felmerül bennünk a kérdés, hogy miként, milyen irányban és milyen mértékben változik és alakul az egyes karakterek identitása, illetve mennyire tekinthetünk erre klasszikus alakulásként. Ezen felül pedig megragadják figyelmünket olyan motívumok, amelyek az úgynevezett metaforikus epikai struktúra<sup>1</sup> perspektívájából interpretálva válnak a regény lényegi jelentésrétegeinek építőelemeivé.

*A pillanat* egy *Aeneis*-parafrázis, amely erőteljesen kiforgatja az eredeti szöveget, teljesen más irányból nyúl hozzá a mitológiához, mondhatni játszik, eljátszadozik a klasszikus hagyománnyal. Az eredeti eposztól egy egészen elkülönülő narratívával van dolgunk, valamint az eposziséget alkotó jegyek sem mindig – sőt, szinte soha – a hagyományos formákban jelennek meg a szövegben. Ezen elkülönülő narratíva lesz az, amely a jól ismert eseményeket eddig ismeretlen oldalról világítja meg, hiszen itt nem Aeneas, hanem annak felesége, Creusa kerül a mű középpontjába, miután a Trója számára végzetes éjszakán Creusa helyett Aeneas tűnik el, hal meg, válik gyilkosság áldozatává, s innentől fogva a nő feladata lesz, hogy a fríg nép kiválasztott menekülői élén állva létrehozza az új Tróját, a majdani római világbirodalmat.

A regény érdekes s jelentős kérdéseket felvető részei azok, amelyek során a trójai nép, illetve a latinok kollektív identitásának formálódásáról olvashatunk. Hiszen adott egy birodalom, amely kiépített intézmény- és szokásrendszerrel rendelkezik, nagy múltú és dicső. Azonban azt a kitüntetett állapotot, amelyben a pusztulás előtt elhelyezkedik, folyamatos külső és belső harcok árán érte el, tehát azt mondhatjuk, hogy ennek az identitásnak az egyik leglényegesebb összetevője maga a küzdés, valamint a folyamatosan fenntartott figyelem, amely ennek az állapotnak a biztosítását célozza meg. Ez a figyelem az élet minden pontján kiemelkedő fontossággal bír, s egészen intim területekre is beszövedik. Ebben a modellben a hatalmat úgy kell elképzelnünk, mintha bizonyos erők so-

---

<sup>1</sup> Kulcsár Szabó Ernő: *Műalkotás-szöveg-hatás*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1987. 172.

kaságai állandó küzdelemben állnának egymással, „[...] a történelem mozgását pedig a diszkontinuitás és szakadás, nem pedig a lineáris egymásra következő fogalmai mentén kell elgondolnunk.”<sup>2</sup>

A népet alkotó szubjektumoknak, azaz a kollektívának, valamint főként a királyi-isteni ágnek – vagyis a társadalom vezető rétegének – egy történetileg és mitológiailag meghatározott identitása, önazonossága van, amely szilárd, szinte megbonthatatlan. Amikor latin földeken a fríg menekültek által megkezdődik a tudatos mitológiateremtés, illetőleg a tudatos történelemalakítás, azt tapasztalhatjuk, hogy a történelmi tények gyakran ellentmondanak a szubjektív emlékezetnek. Itt a tényeken alapuló megközelítés helyett inkább az emlékezés aktusának van óriási hatása, az emlékezés tulajdonképpen a mitológia teremtésének egyik sarokkövévé válik. Egy olyan fontos alap ez, amely állandó jelenléte ellenére mégsem válik túltengővé.<sup>3</sup> Számos ponton találkozhatunk a szövegben olyan momentumokkal, amikor Creusa az emlékezés által próbálja formálni a latin identitást trójaivá, vagyis a latin emberek szubjektumába csepegtetni azokat az irányelveket és szabályokat, amelyek hajdanán a fríg világ alapvető struktúráit meghatározták. Ezen túlmenően azonban azt is láthatjuk, hogy Creusa nem pusztán az őt körülvevők gondolkodásába szeretné elplántálni azokat az elemeket, amelyek a majdani világbirodalom dicsőségét alapozzák meg, hanem az emlékezés révén saját identitását is formálja. Az emlékek egyfajta újraolvasását is jelentik a megélt történelemnek, és olyan, eddig rejtett motívumok másfajta értelmezését teszik lehetővé, amelyeket az időbeli távolság és a Creusa-Aeneas-profil által nyújtott lehetőségek egy egészen más megvilágításba képesek helyezni. Mindezt az a tapasztalattér teszi lehetővé, amelyen Ricœur a múltnak azt az egész örökségét érti, amelyek „leüledett nyomai bizonyos mértékben előkészítik a talajt [...] a jövőt anticipáló aktusaink számára.”<sup>4</sup> Creusa emlékezés általi építkezése, s az emlékek célnak megfelelő átartikulálása iskolapéldája annak a folyamatnak, amelyen a jelen „a tapasztalattér és az elváráshorizont dialektikájában mindig már magában hordja a születő múltat mint közvetlen jövőt.”<sup>5</sup>

Creusa azzal a múltfogalommal dolgozik, amelyet Husserl a legújabb múltként definiál, amely még nagymértékben tartozik a jelenhez, s elkülönbözik

<sup>2</sup> Mark Currie: *Elbeszélés, politika, történelem*. Ford. Kiss Gábor Zoltán. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3 (A kultúra narratívái)*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1999. 19–38. 19.

<sup>3</sup> Paul Ricœur: *Emlékezet – felejtés – történelem*. Ford. Rózsahegyi Edit. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3 (A kultúra narratívái)*. Budapest, Kijárat Kiadó, 1999. 51–68. 51.

<sup>4</sup> Paul Ricœur: *Emlékezet – felejtés – történelem*. 52.

<sup>5</sup> Paul Ricœur: *Emlékezet – felejtés – történelem*. 52.

attól a múlttól, amely már csupán csak reprezentációkból származik.<sup>6</sup> Creusa ezt a múltat használja az emlékezés folyamán, annak élő részese. Kiemelkedő fontossága van Creusa történetemlékezése szempontjából az élő szónak, hiszen az írott tényeknek objektívizáló hatása van, még inkább elmélyíti a szakadékot, fokozza az időbeli távolságot, ezzel szemben az emlékezési aktusban konstruálódó történelem éppen ennek az ellenpólusaként értelmezhető, hiszen az elbeszélés, mesélés révén ezeket a távlatokat részlegesen felülírja. Van még ezen felül egy nagy előnye, mégpedig az, hogy a hallgatóságnak lehetőséget teremt a fikcióra, ezáltal pedig lehetővé teszi a közvetlenebb átélést. Az írott történelemmel szemben tehát az elbeszélésnek van elsődlegessége, hiszen sokkalta inkább biztosítja múlt és jelen között a kontinuitást, valamint „a mindenkori tudathoz való hozzátartozás érzését”,<sup>7</sup> illetőleg lehetőséget teremt valamiféle dialektikus kapcsolatra a tapasztalattérrel.

Trójiában szigorú, lépcsőzetes, létraszerű, tehát erőteljesen hierarchikus társadalom működik. Az istenek kegyeltjei, azaz a királyi sarjak magukat kiválasztottként definiálják, s a nép azon elemeit, akik sosem emelkedhetnek fel arra a színpadra, amelyen ők játsszák az előre megírt darabot, létrátlanoknak nevezik. A szöveg fontos karakterei – tehát a vezető réteg – a néptől elszigetelve élnek, sajátos nevelődési metódusokon kell átesniük ahhoz, hogy a királyi udvar teljes jogú tagjaivá váljanak. Ilyen például a szigorú etikett betartása, sokszor még teljesen lehetetlen helyzetekben sem szabad eltérni ezektől a normáktól. Ennek a betartása nagy önfegyelemre vall, a királyi udvarban az embereknek tehát sokszor kell elnyomniuk, száműzniük vágyaikat a szubjektum mélyére, s ez a száműzetés sokaknál talán erőteljes személyiségbeli devianciához, defektusokhoz vezethet. Ennek ellensúlyozása azonban egy sajátos szexuális fejlődés, amelyhez hasonlót a 20. századi írónál, Huxleynál olvashattunk,<sup>8</sup> aki Sigmund Freud azon tételeit használta fel szövegében, amelyek a szexuális ösztönök gyermekkori elnyomásából indulnak ki, majd bizonyos esetekben felnőttkori pszichés összeomlással végződnek.<sup>9</sup> Huxley *Szép új világ*ához hasonlóan a trójai gyermekek sincsenek alávetve azoknak a társadalmi normáknak, amelyek korlátozzák a gyermeki szexuális vágyak megélését.

<sup>6</sup> Paul Ricœur: *Emlékezet – felejtés – történelem*. 54.

<sup>7</sup> Paul Ricœur: *Emlékezet – felejtés – történelem*. 61.

<sup>8</sup> Huxley *Szép új világ* című munkájában a Szabó Magda-szöveghez hasonlóan a gyermekekben nem próbálják meg elnyomni a szexuális vágyat, nem teszik ezt tabuvá, a természeti ösztönszerűségeket nem korlátozzák társadalmi konvenciók olyan mértékben, mint ahogy azt mi általában megszokhattuk.

<sup>9</sup> Sigmund Freud: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Ford. Hermann Imre. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986. 269.



Van még egy stációja ennek a sajátos nevelődési rendszernek, amely szorosan összefügg a szexualitással, illetve azzal a trójai istenképpel, amely sajátos módon tapad a mitológiai szellemiséghez a frígeknél, ez pedig nem más, mint a szüzesség fogalmának kezelése, illetőleg a szüzesség elvesztésének metodikája. Trójában a szüzességnek nem tulajdonítottak olyan nagy jelentőséget, mint amit mi általában megszoktunk, a szüzesség kategóriájához nem tapadt hozzá szorosan valamiféle erkölcsi vagy morális eszménykép, mi most azt mondhatnánk, sokkalta inkább tárgyiként kezelték, azonban ez sem fedné teljes mértékben a valóságot, így inkább úgy fogalmazhatunk, hogy a szüzesség elvesztésének pillanata a hétköznapi gyakorlat jelentéktelenebb részét képezte. Ennek talán az lehetett az oka, ahogyan a trójaiak az istenekkel való viszonyban pozícionálták magukat. Ezt a viszonyt egyfajta kettősség jellemzi, hiszen egyrészről – mint ahogy ez az alteritás diszkurzusában természetszerű –<sup>10</sup> az élet minden területét áthatotta az istenek tevékenykedése, a mindennapok történetrendszerei az isteni akarat függvényében léteztek. Másrészről viszont egy igen sajátos ellenállás figyelhető meg az emberek részéről az istenekkel szemben.

Az emberi élet nagymértékben szertartásfüggő, s mint ahogy azt az antik mitológia kapcsán megtapasztalhattuk, az istenek korántsem megközelíthetetlen lények, hanem emberszerűek, talán túlságosan is, ez a túlzó emberszerűség pedig sokszor válik kicsinyességgé. Talán emiatt lehetséges a trójai ember számára az, hogy ilyen ellenálló pozíciót vegyen fel adott esetben valamelyik kényeskedő, kicsinyes istennel szemben. A szüzesség elvesztésének folyamatában is ez a lázadó gesztus artikulálódik, amikor Creusa visszaemlékezésében a következő elbeszélést adja Laviniának. „Majd éppen kívárjuk, míg közülünk valakire kedvük kerekedik, a szexuális támadásokat nem jegyzi a Végzet, hát legalább hamvas ne legyen már az églakók rabolta gyümölcs.”<sup>11</sup>

Az istenek cselekedetei és viselkedésük, illetve bizonyos szövegelemek (például az Alvilágba való alászállás, melyben Sibilla és Charon személye nem éppen isteni eredetet sejtet, sokkal inkább valamiféle ókori kétes üzleti ágazat működtetésének gondolatát veti fel az olvasóban) a befogadóban sokszor már-már azt az érzetet keltik, hogy az istenek létezése megkérdőjelezhető, vagy legalábbis néhány ponton mindenképpen kifogásolható. Az ilyen irányból történő olvasás is érdekes dolgozatokat eredményezhet, azonban én jelen tanulmányban nem kívánok ezzel a kérdéskörrel mélyrehatóbban foglalkozni. Élnek azonban néhány olyan példával, amelyek ezt a szkepszist bizonyos szövege-

<sup>10</sup> Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*. Budapest, Osiris Kiadó, 2006. 23–41.

<sup>11</sup> <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000995&secId=0000095328&mainContent=true&mode=html> (Letöltve: 2018. 02. 10.)

lemek által felerősítik. „[...] olyan sok itt az égilakók családtagja, hogy mindenkre nem lehetünk tekintettel.”<sup>12</sup> Ezek a megnyilvánulások természetesen nem a harag által vezérelt vélekedések, sokkal inkább egy ironikus beállítódás vetületei, így például a következő szövegrész is ilyen ironikus alakzat mentén interpretálható. „Itt annyi csoda van, hogy eggyel több nem is számít, majd a két gyerek szerez megbízható híreket, aztán, ahogy jöttek, eltűnnek, hisz épp csak leszálltak mennyei otthonukból rokonlátogatóba.”<sup>13</sup>

A trójai ifjak fejlődésének egy utolsó lényegi eleme, amelyet kiemelek, egy olyan nyelv használata, amely egyszerre beavatottá és kirekesztetté tesz egyben. Minden fiatalnak el kell ugyanis sajátítania valamiféle virágnyelvet, amely túlmutat a társadalomban használt sztenderdeken. Ez a nyelvhasználat egyrészt beavatottá tesz, hiszen egy olyan mikroközösség körébe csatolja erőteljesen az egyént, amely közösségbe – mint ahogy azt már az előbbieken említettem – a létrátlanok és a nem trójaiak sosem tartozhatnak. Ez a nyelv létrehoz tehát a nagy közösségen belül egy kisebb csoportot, melynek alapvető célja a hatalom megtartása és teremtése, illetve a szokásrendszer továbbörökítése, valamint annak a kategóriahalmaznak a meghatározása, amely a társadalom többi tagjához, a létrátlanokhoz eljuthat. Másrészt pedig kirekeszt, ugyanis éppen ettől a nagy társadalmi közösségtől távolítja el a kisközösség tagjait. „Persze a kettős nyelvhasználat nem tette egyszerűvé a társadalmi érintkezéseinket.”<sup>14</sup> Ennek a nyelvnek az átadója pálcás Doroé, akinek számos értelemben van központi szerepe a műben. Doroé az ifjakban való másodlagos nyelvteremtés által a fiatal identitás kiemelkedő fontossággal bíró formálója, s egyúttal egyfajta szubjektumteremtő funkciója is van.

A latin nép a trójaiakkal ellentétben nem rendelkezik stabilnak mondható identitással, a formálódás stádiumában vannak, népcsoportonként eltérő szokásrendszerrel, illetve más és más isteneket emelnek kitüntetett pozícióba. A népek életének közös metszete tulajdonképpen egy mitológiai utalás, amely valamelyest előkészíti a terepet Creusáék számára. Ami talán a legfontosabb különbség a frígek és a latinok között, hogy míg a latinok egy megszokott időtapasztalatot elsajátítva a jelenben élnek, addig a trójaiak számára a latinok jelene már az ő jövőjük, így tulajdonképpen az álmodott birodalom kiépülése a latinoknál nem önérdék, hanem a trójai identitás kiterjesztése, s így a latinok

<sup>12</sup> <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000995&secId=0000095328&mainContent=true&mode=html> (Letöltve: 2018. 02. 10.)

<sup>13</sup> <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000995&secId=0000095328&mainContent=true&mode=html> (Letöltve: 2018. 02. 10.)

<sup>14</sup> <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000995&secId=0000095328&mainContent=true&mode=html> (Letöltve: 2018. 02. 10.)

földje, amely az érkezésig a viszonylagos béke terepe, szintén Trója feldúlt, háborúval átítatott lelkületének a kiterjesztésévé válik. Az identitás kiterjesztésének szándékát nagyon jól szemlélteti Creusa kijelentése, miszerint „[...] megkezdődik Itália történelme.”<sup>15</sup> Nem egy belső, latin meghatározás, illetve nem egy retrospektív történetírás adja tehát meg a kezdőpontot, hanem a jövő ismerete alapján egy még kívülállónak tekinthető, ám a jóslat szerint belsővé váló ember.

## Identitások rétegződése

Ha *A pillanatban* fölbukkanó szereplők identitását vizsgáljuk, mindenképpen azt mondhatjuk, hogy Creusa karaktere a legkomplexebb, szubjektumának vizsgálata többféle elemzési utat adhat. Creusa komplexitása akkor válik a legérdekesebbé, illetve akkor kezd el teljes mértékben kiforrni, miután Aeneas a Dardán Főkapunál meghal. A Dardán Főkapu így egyértelműen metaforává válik, az utazás, a kaland megkezdődésének metaforájává, illetve azáltal, hogy a *Kegyessaty*a halála után Creusa integrálja az Aeneas-profil, ennek a kevert szubjektum működésének is az említett motívum adja a kezdőpontját. Minde mellett persze számos többletjelentést társíthatnánk még ehhez a motívumhoz, mint például Trója és Aeneas szempontjából a végpontot, vagy valamiféle játék kezdetét, ha Creusa perspektívájából közelítünk.

Számunkra azonban mégis az a legfontosabb, hogy itt kezdődik Creusa története, pontosabban Creusa-Aeneas története, s Creusának ettől a ponttól van lehetősége arra, hogy korlátolt mértékben, de saját kezébe vegye sorsának irányítását. Azonban ez mégsem lesz teljes mértékű felszabadulás számára, ugyanis egyrészt mindvégig köti személyét a trójai hagyomány és a mitológia-hordozás, mitológiateremtés, másrészt pedig determinálja és korlátok közé szorítja személyének kiteljesedését, felnőtt, női identitásának megképződését az Aeneas-profil. Így, amit Creusa-Aeneas a hétköznapi szituációkban, de ami talán még ennél is fontosabb, a magánéletben – néhány kivételtől eltekintve – képvisel, az a folyamatos látszat fenntartása, illetve a folyamatos alkalmazkodási kényszer. Ebben az esetben pedig nem pusztán az identitásformálódás, a szubjektum összetétele és a személyes akarat kiterjesztése válik ingatag és kérdéses tényezővé, de az önmegismerés is jelentős probléma lesz. Hiszen egy olyan identitásképződéssel lesz dolgunk, amelynek központi elemeit az idegen-

---

<sup>15</sup> <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000995&secId=0000095328&mainContent=true&mode=html> (Letöltve: 2018. 02. 10.)

ségtapasztalat és a másságon keresztül formálódni próbáló azonosság képzik.<sup>16</sup>

Mint ahogy az egész regényben, úgy Creusa személyének esetében is számos alkalommal megfigyelhető egyfajta kettősség, amely lényének alapvető sajátosságaként tűnik fel az olvasó előtt. Ez a kettősség már rögtön születése pillanatában létrejön a „kettős vér” által, hiszen Hecuba vére és az áldozati vér egyszerre keveredik az újszülött testén. A legérdekesebb kettősséget azonban mégis akkor kapjuk, ha Creusát párhuzamba állítjuk Eszkiesz istennővel.

Eszkiesz Vénusz istennő ikertestvére, aki külsődlegesen teljes mértékben azonos Vénusszal, csupán a hajuk színe különbözik. Amikor Jupiter Eszkiesz létrejötté után kijelenti, hogy a tökéletes szépség nem tűri önmaga kettőzését, tulajdonképpen Eszkiesz létének jogosultságát kérdőjelezi meg. Így teljes mértékben érthető, hogy azok istenévé válik, akik nem kellenek vagy akik feleslegesek. Ezt a titulust Ananké (Sors, Végzet) adja számára. Az alábbiakban pedig lássuk, hogy milyen azonosságok figyelhetők meg közte és Creusa között. Eszkiesznek meg kellene halnia, de nem hal meg, ezen a ponton máris találhatunk egy azonosságot. Nincs arca, nincsen teste, nem láthatja senki, mint ahogy konkrét és kézzelfogható módon Creusának sincsen olyan arca, amely egy saját identitás alapvető struktúrája lenne, ahogy metaforikus módon elgondolva nincsen teste sem, identitásának azokat az elemeit, amelyek klasszikus módon személyének fundamentumát képeznék, néhány kivételtől eltekintve nem tapasztalhatja meg senki sem.

Eszkiesz neve a következő grammatikai formációból tevődik össze: *ez ki ez?* Ez a szerkezet mutató névmásokból és kérdő névmásból áll össze, és a megismerésre irányul. Az irányultság végpontja azonban nem lesz megismerés, mivel a kérdésre nem születik válasz, így maga a kérdés rándul össze névvé. Eszkiesznek tehát a klasszikus értelemben nincsen sem arca, sem neve, így azonban identitása sem lehet.<sup>17</sup> Személyének funkciója egy meghatározott külsődleges akarat beteljesítése, amely külsődleges, determinált akarattal Creusa esetében is találkozhatunk, így neki sem lesz lehetősége arra, hogy belső személyéből fakadó identitása létrejöjjön.

Ezen párhuzamok mentén Creusa és Eszkiesz egylényegűnek tekinthetők, karakterükkel kapcsolatban az elfelejtődés, a ki nem mondás válik lényegi elemmé. Creusa az esetek többségében identitását feladja az Aeneas-profilal szemben, s ezt az idő múlásával már természetesnek veszi. Jó példa erre

<sup>16</sup> Fehér M. István: „A tiszta önmegismerés az abszolút más létben, ez az éter mint olyan...” (*Idegenségtapasztalat mint az önmegismerés útja és közege*). In: Bednánics Gábor, Kékesi Zoltán, Kulcsár Szabó Ernő (szerk.): *Identitás és kulturális idegenség*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 11–32. 21.

<sup>17</sup> Az identitás két alapvető ismertetőjegye az arc és a név.

a szövegből az a rész, amikor a történetmondások alkalmával Lavinia Creusa-Aeneastól Creusa felől érdeklődik, a nő feszültté és ingerültté válik, és folyamatosan háttérbe akarja szorítani „eredeti” személyiségét, fel akarja tehát oldani identitáshalmazának ezt a részét.

Creusa személye e sok lehetséges elemzési perspektíva ellenére mindenképpen kívánja azt, hogy valamely konkrét mezőben is meghatározzuk, amely mentes a szétszalazódástól. Ebben azt esetben azt mondhatjuk, hogy ő egy trójai-történeti narratíva legerőteljesebb hordozója, s ennek a *hordozó-létnek* az alapvető sajátosságai sohasem kérdőjeleződnek meg benne. Nem engedi meg, hogy az elsődleges Creusa-identitás felülkerekedjen a Creusa-Aeneas narratíván, sőt, míg az utóbbi *én* folyamatosan épül, addig az előbbi ezzel párhuzamosan rombolódik. A trójai-történeti narratívát csak Aeneasként tudja képviselni, Creusának mint az elsődleges identitás hordozójának, alá kell rendelődnie Aeneas szerepének. Ez a folyamat csak akkor lehet zökkenőmentes, ha Creusa feladja egy ideális *én-mag* elgondolásának lehetőségét, s ehelyett az *ént* egy tagolt entitásként tételezi, amelyet az egymást leváltó és módosító szerepek generálnak. „Az ember középpont-nélkülisége kizárja az én önmaga általi megismerhetőségét is, mely én éppen a saját önmegalkotása során végbemenő folyamatos korlátemelésből és korlátáthágásból keletkezik.”<sup>18</sup> Ilyen szempontból tehát azt állapíthatjuk meg, hogy bármiféle önmegismerés kiindulópontja csak is a máslet lehet,<sup>19</sup> és ezt a megállapítást támasztja alá Nietzsche tükör-hasonlata, miszerint, ha az ént önmagában akarjuk szemlélni, csak annak öntőformáját markolhatjuk.<sup>20</sup>

Igen kevés alkalommal, de előfordul, hogy a Creusa-identitás freudi ösztönszerűségként próbál előtörni főként a szexuális határhelyzetek esetében. Ilyenkor Caieta az, aki megakadályozza, hogy bármiféle „baj” történjen, ha ő nem lenne, régen összeomlott volna a Creusa-Aeneas identitáskomplexum. Ilyen tekintetben felmerülhet bennünk az a kérdés, hogy ki is valójában az a személy a műben, akire főhősként tekinthetünk. Hiszen ezekben a határhelyzetekben mindig Caieta az, aki cselekszik, illetve az ő feladata, hogy fenntartsa az Aeneas-profilt és visszaszorítsa az olykor előtörni vágyó Creusa-identitást. Ebben a tekintetben viszont Caieta is alárendelődik a feladatának. Saját személyiségről az ő esetében is nehéz lenne beszélnünk, ezt alátámasztja az a szö-

<sup>18</sup> Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 111.

<sup>19</sup> Fehér M. István: „A tiszta önmegismerés az abszolút másletben, ez az éter mint olyan...” (*Idegenségtapasztalat mint az önmegismerés útja és közege*). 13.

<sup>20</sup> Friedrich Nietzsche: *Morgenröte*. In: Karl Schlechta (szerk.): *Werke I*. München, 1977. 1172.

vegrész, amelyben megtudjuk, hogy maszkja alatt is maszkot hord. Ebből a szempontból az ő „főhős” szerepe is kérdésessé válik.

Caietának Creusával való szerepe kettős, amely a teremtés-rombolás aktusában manifesztálódik, hiszen egyrészt egy erőteljes mitológiaépítés folyik, illetve az emlékek védelmezése, másfelől pedig idővel ezeknek az emlékeknek, valamint az erős mitológiai meghatározottságnak az elkoptatása, hiszen megtörténik annak felismerése, hogy az új létrejövete csak a másik részleges megszűnése árán lehetséges, ugyanaz a Trója nem épülhet fel újra. Ennek a felismerésének Doroé karaktere lesz az elmélyítője, aki a trójai-történeti identitás egyik legfőbb megalapozója, létrehozója, ugyanakkor az ebbe vetett feltétlen hit lerombolója is, az eszme tárgyiasítója. Doroé tehát, ha úgy tetszik, egyszerre szubjektumformáló és szubjektumromboló, illetve a Dardán Főkapu is egyszerre jelöli ki Creusa számára az Aeneas-profil használata alatt való létet, majd a trójai-történeti identitás feloldásával a Creusa-identitás előtörésének lehetőségét szimbolizálja, így keretozve a művet. Ez a Creusa-identitás azonban már nem lehet teljes értékű, mivel megfosztatik azoktól az alapkövektől, melyeknek letételére Creusa ifjúkorában, a trójai lét idején került sor. Az Aeneas-profiltól megszabadult Creusa-identitás számára az emlékek által konstruált mítosz védelme, és a *háttérben-lét* válik alapvető sajátossággá.





Sinka Annamária

## **Ez most az én pillanatom?** **Az átakcentálódás folyamata Szabó Magda *A pillanat*** **című regényében**

### **Hagyományozódás és hagyomány: az eposzi múlt**

Az utóbbi évtizedekben felerősödni látszik az a tendencia, amely a fogalomkört a kulturális diskurzusok tágabb kontextusába helyezi, s az intertextuális szövegkapcsolatokat bizonyos irodalomtörténeti jelenségekhez kapcsolva a kulturális jelentés, emlékezet hordozóiként tartja számon. Thomka<sup>1</sup> úgy véli, hogy a műfaji emlékezet a mitológiai és a bibliai referenciákon alapuló ismétlésekkel szemben nem tematikus, vagy szimbolikus összetevőkkel dolgozik. A hangsúly a megújító poétikai lehetőségeken a részleges vagy teljes formai, alakzati, szerkezeti áthelyezéseken, párhuzamokon, adaptációkon van. A műnemi szempontból nem definiálható megnyilatkozásformák, szövegalakzatok a *ready made* módján képesek a műfaji körvonalak felidézésére.

A modern irodalom gyakran él azzal a lehetőséggel, hogy intertextuálisan adott műfaji és szövegmodelleket reflektáljon és bontson fel, s így egyrészt bizonyos hagyományokkal „számot vet”, másrészt azonban el is határolódik tőlük: ezt intertextuális nyomkeresésnek nevezhetjük.<sup>2</sup> Ha történetileg közelítjük meg azt a problémakört, akkor azt találjuk, hogy a 19. században az áthagyományozódás problémája, a kulturális emlékezet kérdése komplikáltabbá vált, miután rájöttek, hogy az írás és az olvasás nem szegülhet szembe a felejtéssel: valójában a felejtés a hagyományozódás fontos része.<sup>3</sup> A hagyományból átöröklött formákat az elbeszélők újraolvassák. Olyan regénymodell jön létre a formai alakzatok felidézésével, amely hivatkozik a hagyományra, de ezzel egy időben deformálja<sup>4</sup> is azt.

<sup>1</sup> Thomka Beáta: *Beszél egy hang: Elbeszélők, poétikák*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 44–45.

<sup>2</sup> Orosz Magdolna: „Az elbeszélés fonala” – Narráció, intertextualitás, intermedialitás. Budapest, Gondolat Kiadói Kör, 2003. 259.

<sup>3</sup> Aleida Assmann: *Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai*. In: Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8, Elbeszélés, kultúra, történelem*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2009, 146–159. 156–159.

<sup>4</sup> Thomka Beáta: *Beszél egy hang: Elbeszélők, poétikák*. 27.

A műfaji emlékezet felfrissüléséről és deformációjáról *A pillanat* kapcsán is beszélhetünk. Ahogyan azt a korábbi példák is mutatták, egy olyan regénymodell jön létre, amely az eposz formai alakzatainak felidézésével hivatkozik a hagyományra, de ezzel párhuzamosan deformálja is. Érdemes elgondolkodnunk azon, amit Hites Sándor<sup>5</sup> a megszólított hagyomány és az újraírt műfajváltozatok ironikus kapcsolatáról ír. Szerinte, ha az iróniából csak a tagadás mozzanata bizonyul érvényesnek, és az afirmációé kevésbé vagy egyáltalán nem, akkor a műfaj történeti utalások révén a revízió inkább eloldódni látszódik a műfaj történeti örökségtől. Így a hagyomány újraértékelése helyett inkább a felejtéshez járulnak hozzá.

Fontos hangsúlyoznunk, hogy Genette<sup>6</sup> az *Aeneas* transzgenerikus szövegként határozza meg. Ide a szövegek olyan osztályát sorolja, amelyek felölelnek bizonyos kanonikus műfajokat (pl. pastiche, paródia, travesztia) és más műfajokat is kereszteznek. Ha ezt figyelembe vesszük, láthatjuk, hogy *A pillanat* formai, szerkezeti áthelyezései, megoldás- és mechanizmusrendszere nem különbözik sokban az eposzban felfedezett íráskonceptiótól. A regény az eredeti eposzi anyag hagyományaira, világszemléletére utalva, hangsúlyossá teszi a különbségeket is (Creusa hangja, új istennő szerepeltetése, állandó önreflektálás). Hasonlóságnak tekinthetjük, hogy az eposz állandó kellékeiből a regény többet is átvesz. Ezek közül néhányat vizsgáljunk meg részletesebben:

*Invokáció* – a regény istenséghez szóló, segélykérő fohással kezdődik, de itt az alternatív mondaverzió megalapozása a cél, ezért az istenségek közül Eszkieszt az író saját maga teremttette, egyébként a görög mitológiában nem létező istenséget szólítja meg.

*Propozíció* – a témamegjelölés a segélykérő fohász logikus következménye: a költő arra kéri az őt megszálló istenséget, hogy Creusáról beszéljen. Valójában az olvasó (aki feltehetően nem sejtí, hogy ki lehet Eszkieszt) már az első sorok elolvasásával a mítosszal való játék (hamisítás) működési mechanizmusába kerül: az istenség szócsöveként a fohásban megszólaló költő a történet elmondásával önként vállalja magára Eszkieszt úrnő kegyetlen, földi halandók számára felfoghatatlan büntetését, átkát.

*In medias res* kezdés – a regény a trójai meneküléssel kezdődik, azaz a trójai háború végének utolsó képeivel indul. Ez Vergilius eposzának<sup>7</sup> kezdéséhez ké-

<sup>5</sup> Hites Sándor: *A műfaji önazonosságról*. In: Józán Ildikó, Kulcsár-Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Az elbeszélés módozatai, Narratíva és identitás*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003, 28–62. 28.

<sup>6</sup> Gerard Genette: Transztextualitás. *Helikon*, 1996/1-2, 82–90. 88–89.

<sup>7</sup> Vergilius Publius Maro: *Aeneis*. Ford. Baróti Szabó Dávid, Budapest, Remekírók Képes Könyvtára, 1907.

pest időben korábbra tehető, hiszen ott az első könyvben Aeneas már úton van, s hajóival hétévi bolyongás után Karthago tájékán ér partot, s a trójai menekülést csupán partot érése után, Didónak meséli el a második énekben.

*Csodás elem, isteni beavatkozás* – az eredeti eposzban felfedezhető mitológiai apparátus súlya a történet elmondhatósága, önhitelesítő törekvései miatt változik meg. Tragikomikus, de egyben az álom logikáját tökéletesen viszszaadó, több helyen szürreális torzítás Creusa/Aeneas alvilági leszállásában / álomlátásában is felfedezhető: „és mondtam a lónak, mikor már nem bírtam tovább, hogy „jó napot kívánok, én a Kegyesatya vagyok, akit vár a latiumi király pampucája”, és a ló röhögött, és azt mondta: vágómarha meg batyuban istenek.”<sup>8</sup>

*Enumeráció* – Vergilius eposzának 10. énekében Aeneas új szövetségeseinek seregszempléjéről olvashatunk. A regényben az enumeráció szintén az új szövetségesek bemutatására szolgál (*Az örökség* című fejezetben), de természetesen nem hiányoznak belőle az ironikus deformáció (kiszólások, a világbirodalom jövőjét előrevetítő víziók), a parodisztikus beszédmód eszközei.

Állandó jelzők – a szereplőkhöz kötődő állandó jelzők használata a dolgozat egyik későbbi fejezetében részletesebben tárgyalásra kerül. A regényben több helyen fedezhetünk fel eposzi metrumot, hexametert: „Itt van a múlt, az iszákban szorult és csattog az égbolt, / fenn lebegő hullák, héják, zöld kardok acélja.” (227.) De a sokszori ismétlődésnek köszönhetően például a „száll az idő” kifejezés a regény zárásának sajátos lüktetést, ritmust ad. (Vö. 287–89, 310–12.)

*Epikus hasonlatok* – az eposzi hagyománynak megfelelő hasonlatokat leginkább a *Bérekészítés* címet viselő fejezetben találhatunk. Ez a fejezet a regényben kivételesen közvetlenül, nem ironizáló módon érintkezik az eposzi hagyománnyal. Tehát ebben a fejezetben az ironikus deformáció helyett leginkább az imitációról beszélhetünk: „Mint a büszke bogár, ha gyanta bevonta a szárnyát, meghal, ámde megél a világnak végezetéig, megmaradunk, élünk, rajtunk a halál nagy kardja kicsorbul, úrasszony Róma, ez lesz a neve majd Ilionnak [...] mert mi vagyunk a bogár, s a latin lesz a gyanta körülöttünk.” (285.)

A regényt rövid, négy soros *Peroratio* zárja, amely az emlékezetbe idézés mellett, az invokációban megfogalmazott érzelmeket nyomatékosítja.

---

<sup>8</sup> Szabó Magda: *A pillanat*. Budapest, Magvető Kiadó, 1990. 225–226. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

## Allúziók, átvételek

Az irodalmi allúzió két szöveg egyidejű aktivizálását teszi lehetővé. Ennek az egyidejű aktivizálásnak az eredményeképpen olyan intertextuális minta jön létre, amelynek természetét nem lehet előre meghatározni. Természetesen az alludáló szöveg megértése az allúzió aktualizálása nélkül is lehetséges, ez azonban az interpretációt gazdagítja, amely a séma bilaterális természetében jelentkezik.<sup>9</sup>

Szemantikai megközelítésben az allúziómarkerek (amelyek valamilyen módon a jelzett forrásszövegre utalnak) tulajdonnévként viselkedhetnek. Egyrészt megjelölhetnek személyeket (unique individuals), másrészt azonban pontosan meghatározhatják, leszűkíthetik azokat a tulajdonságokat, amelyek az allúzió jelentéséhez relevánsak. Bizonyos esetekben a járulékos jelentés (connotation) nem minden aspektusa jelenik meg az allúziómarkerben. Az allúziómarkerek egy fontos csoportja visszaal az irodalmi konvencióra azért, hogy az irodalomtörténet során hozzá kötődő attribútumokat felidézzék.<sup>10</sup>

Hasonló történik Szabó Magda regényében is: a jelzett forrásszövegre visszautaló allúziómarkerek pontosan megjelölik, leszűkítik, többször pedig átalakítják a releváns tulajdonságokat. Példaként említhetnénk Aeneas, Kegyesatya megszólítását, amely kezdetben, még a történet elején is szűkebb jelentést hordoz, hisz Aeneas nem viselkedik a nevéhez méltóan, de a szerepek felcserélődésével párhuzamosan (miután Creusa viseli Aeneas nevét) a jelző újabb jelentésváltozáson, egyfajta ironikus deformáción megy keresztül. Hasonlóképpen említhetjük Lavinia, a mosolyszemű jelzőjét, s annak többszörös jelentésbeli átalakulását. A használt attribútumok az eposz szövegét aktualizálják, de egyúttal a szituációból kibontakozó ironikus távolság a regény egyik jellegzetes működési mechanizmusát is példázza. Caieta stratégiai zsenialitása azonnal kiviláglott, „[...] hibátlan görögségével azt kiáltozta, itt fut a *cirkusz*, a Kelet Gyöngye *trupp*, a dicső Agamemnonnt keresi, és a pettyesagyú Ulissest, eljátszani számukra a díszvacsorán, mint menekültek előlük kiskocsin Trója legyőzött, béna szellemei.” (25. – kiemelés tőlem)

A történelemben való behelyeződés a regény kapcsán különösen hangsúlyos kérdéseket vet fel. A mű tartalmi elemeinek vizsgálatakor az újraírás fogalmának létjogosultsága is szóba kerül. A problémakört a (néma) szereplő, az *Aeneis*-ben meghalt feleség, Creusa szerepe bonyolultan árnyalja. Szabó Magda

<sup>9</sup> Ziva Ben-Porat: The poetics of literary allusion. *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1976/1, 105–128. 107–115.

<sup>10</sup> Carmela Perri: On alluding. *Poetics*, 1978/7, 278–307. 290–305.

regényének kiindulópontja ugyanis megkérdőjelezi az eredeti történet honalapításának legitimitását.

Az említett kérdéskör részben a narratológia feminista értelmezéséhez vezet bennünket. A feminista irodalomkritika egyik fontos kutatási területét adja azoknak a műveknek a vizsgálata, amelyek olyan negligált szereplők szemszögéből láttatják újra a történetet, akik a társadalomban másodrangúak, elnyomottak, s ez a műben betöltött szerepükben is jól tükröződik. A Szabó Magda által újraírt Aeneis / Creusa történet megfelel ennek a vizsgálódási szempontnak is. Az újraírt történet középpontjában az az eredetileg marginális (néma) szereplő, az *Aeneis*ben meghalt feleség, Creusa: itt a metamorfózis irodalmi toposzának segítségével menekül meg. Bár a dolgozat nem a feminista narratológiai szempontrendszer érvényesítését tűzte ki célul, mégis fontos megjegyeznünk ezt a lehetséges értelmezési irányt is.

Másrésről az említett irányt a metafikciós irodalom bizonyos vonulatába is besorolhatjuk, s a továbbiakban ennek a részletesebb kifejtésével folytatom a regény interpretálását. A metafiktiiv irodalmi vonulat valamely történet igazságának megkérdőjelezését gyakran társította a nyilvános beszéd lehetőségéből kizárt csoportok előtérbe helyezésével. Vélhetően bármely történet elbeszélője (s ennek politikai nyomatóka talán a történetíró esetében a legjelentősebb) akár szándékoltan, akár az események közötti, a történet megkomponálásával szükségképpen együtt járó válogatás révén elhallgattat bizonyos hangokat. E hangok (színes bőrűek, nők, homoszexuálisok stb.) utólagos szóhoz juttatására történetek szépirodalmi kísérletek.

## **Metafikció a regényben**

A metafikciós szemlélet, a fikció folyamatainak tudatosítása a regényben jelentékeny szerepet játszik. A következő idézetet értelmezhetnénk akár a szerzőség, valóság már eddig is megfogalmazott kritikai problematikájának fikcióban való tükröződéseként is: „Végzet ellen nincs orvosság, de az érdeemesek nevét megőrzi a történelem, hát ki-ki úgy éljen-haljon, hogy ne hozzon szégyent a családjára a rólunk írandó hőskölteményben.” (149–150.)

A szerzőség kérdése és a fikcióalkotó tevékenység a metafiktiiv irodalom hangsúlyos pontja. Voltaképpen védekező reakcióként is értelmezhető a szerző halálát bejelentő, a fikció mimetikus képességeit megkérdőjelező kritikai elméletekkel szemben, s nem azok felismeréseinek alkalmazásáról.<sup>11</sup> A szerző,

---

<sup>11</sup> David Lodge: *The Novel Now*. In: Mark Currie (szerk.): *Metafiction*. London and New York, Longman, 1995, 145–160. 154.

olvasó kapcsolatára, az olvasói absztrakcióra a szöveg kommentárszólama is reflektál.

Hihetetlen, milyen fantázia nélküli a valósághoz mérten az irodalom. [...] Mit mer az epika, hogy rögzítheti így Hecubát, aki olyan elkerülhetetlen és természetes tény miatt, mint a halál, feladja lépcsőzetes életstílusát és önmagát? Gyalázat! Tudod mi történik, Lavínia? A rapszódosz elzeni saját rekonstrukcióját, és amit a hallgatóság hallani szeretne, illetve elvisel. Mindenki úgy örül, ha egy adott pillanat adott helyzetében azt képzelheti, Hecuba is úgy cselekedett, ahogy ő, a történet hallgatója tett volna: sír és menekül. (137.)

A regény metafikciós vonatkozásai közül több az irodalom és az eposz működési mechanizmusaira utal. A költő, író (rapszódosz) írói intenciójaként számonkért igazság relativitása a mű során többször is előkerül.

Ha valaki költő idillnek meri ábrázolni az életet, és azt írja, dicső vállalkozás volt a trójai háború, a vitézek pedig mindkét oldalon a világ példaképei, magatartást diktáló csodalények, kilógotom valami szirtfokon, mint Cassandrárt az anyja. Nekem ne legyen boldog és világoskék az irodalom, hanem fekete, mint az alvadt vér, hazudni bárki tud honorárium nélkül is, de aki pénzt vesz fel érte, az igazat beszéljen, legalább amíg én földi valómban ellenőrizni tudom. (154.)

Az utalások azonban egyre inkább az „élet” és az „irodalom” szétválását jelzik, s az irodalomra vonatkozó metafikciós utalások az „igazság és a „hazugság” különbségeit mélyítik el: „csak hogy vigyázzon Iopas, a dalnok, mert a lelki halál mint epikai tárgy nem elég konkrét, némi konkrétum nélkül pedig az utókorra hagyható hazugság értéke vitathatóvá válik.” (182–183.)

Szignifikáns meglátás az, hogy a metafikciós tendenciák, a fikció folyamatának tudatosítása az olvasó mindennapjaira is befolyással lehet. Felismertetheti, hogy mindannyiunk hétköznapi valósága – hasonlóan a fikcióhoz – szintén képzeletbeli absztrakción alapul<sup>12</sup>. Hites ezzel kapcsolatban hangsúlyozza, ha egyértelművé válik, hogy a regényszereplők nem ábrázolt tudatok, hanem nyelvi funkciók, akkor az egységes személyiség eszméjének elbizonytalanítása jobban megértetheti az olvasóval saját világbeli szubjektivitásának alakváltásait is. A fikcióalkotás vizsgálata olyan lehetőségként értelmeződik, amely eny-

---

<sup>12</sup> Larry McCaffery: *The Metafictional Muse: The work of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Cass*. University of Pittsburgh Press, 1982. 3–5.

hít a metafiktív regényhősök révén modellált önmeghatározási nehézségeken.<sup>13</sup> Creusa/Aeneas következő, Laviniára vonatkozó megjegyzése ezzel összhangban értelmezhető.

Pedig mennyire szánlak Lavinia, papnője és áldozata annak a szatírájátéknak, amit rád kényszerítettünk, én és a történelem. Minden merő perversitás körülötted, te boldogtalan, fémjele lettél egy valamikori világbirodalomnak, amelynek alapkőve olyan súllyal nehezedik szegény, emberi életre méretezett testedre, hogy máris roskadozol alatta. (137.)

Ez a kommentár is mutatja a szövegben kreálódó metanarratív olvasatot, Creusa Aeneasként tudatában van saját életének, történetének fikcióná válásával. Laviniához fűzött megjegyzései jól példázzák ezt: „belőletek is jó ideig élni fog az irodalom.” (187.) vagy „ennyire fiatalon ne légy olyan, mint a valamikori római ódák”. (217.) Ez utóbbiból még az idő perspektívájával való szerzői játékot is kihallhatjuk.

## **Az irónia működési mechanizmusa**

A többi szövegelemzésre törekvő intertextuális vizsgálódáshoz hasonlóan a tanulmány céljai között szerepel az intertextuálisan beágyazott szövegelemek szemantikai funkcióinak, szerepének leírása, magyarázása. Láthatóan a kortárs regényszövegek követhetik az általuk tematizált konvenciókat, de tarthatnak egyúttal ironikus távolságot is, sőt az ellentétezés, paródia eszközeivel is élhetnek. Az elbeszélő szövegvilágot alakító tevékenységén belül a szöveg szerkezetét befolyásoló intertextuális mintákat, irodalmi, kulturális konvenciókhoz való viszonyulását fontosnak tartom figyelembe venni, hiszen a kézenfekvő szemantikai szempontokon túl az intertextualitás jelenségének pragmatikai vonatkozása is van: az intertextuális elemek jelentéskonstrukcióban betöltött szerepének megvilágítása a terheltebb szövegek befogadásának egyes problémáira is fényt deríthet.

A groteszk, az irónia és a humor is a szövegből kimutatva az intertextuális olvasásra irányítja a figyelmet, hiszen a szöveg hatását csak az intertextuális olvasatban nyeri el.<sup>14</sup> A szöveg különféle deiktikus funkciói (pl. az ironikusság)

---

<sup>13</sup> Hites Sándor: A történelem és a metafikció az angolszász regényirodalom közelmúltjában. *Forrás Folyóirat*, <http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/hites.html> (Letöltve: 2018. 02. 10.)

<sup>14</sup> Michael Riffaterre: The Poetic Function of Intertextual Humor. *Romanic Review*, 65, 1974/4, 278–293. 278.



azonban csak történetileg értékelhetők, hiszen ezt az adott esztétikai hagyományértés befolyásolja.<sup>15</sup> Gadamer szerint is az ironia és a tréfa lehetségességének mindenkori feltétele egyfajta hordozó egyetértés.<sup>16</sup> Hasonlót érezhetünk a következő szöveghelyen is, hiszen a huszadik század második felében kibontakozó abszurd irodalom drámáiból ismert, jellegzetes fogalmak azonnal aktivizálódhatnak.

Tudod, én már az iskolában megéreztem, hogy a megígért jövőendőben számtalan groteszk elem lesz, céloztam is egyszer erre, csak a főpap elengedte a füle mellett, pedig nem tévedtem, mi itt most nyakig ülünk a groteszkben, ezért abszurdum, hogy minden miatt, ami van vagy nincs, neked, éppen neked legyen a legtöbb könnyeznivalód. (191.)

Valóban, nem nehéz belátnunk, hogy a reprezentáció szimbolikus elemei, az elbeszélte és a közvetített dolgok a megértésbe mindig a látószög torzulásaival együtt épülnek be. A kortárs próza<sup>17</sup> alkotóinak ironiája, nyelvi mintái, kulturális kódjai, utalásai, allúziói, egy idő múlva nem felismerhetőek. Ezt a megállapítást árnyalja Kulcsár-Szabó Zoltán kijelentése, miszerint az adott korszakba beágyazódott befogadói ingerküszöb működésének sajátosságai miatt sokkal nagyobb esély látszódik egy kortárs szöveg intertextuális intenciót felismerni, mint egy korábbi mű intertextuális háttérét feltérképezni. A jelölés recepciós esélyei sokkal inkább a befogadó jelölési „ingerküszöbétől” függnének, amit nyilvánvalóan leginkább az adott korszak határoz meg. Ezért is egy kortárs mű intertextuális „intenciói” felismerésének nagyobb esélye lehet, mint egy régi szöveg intertextuális „háttéré” feltárását célzó olvasási stratégiának.<sup>18</sup>

Az irodalmi konvenciókhoz való ironikus viszonyulás már az *Invocatio*-ban és a regény utószavában is megfigyelhető. Ahogyan ezt már az előző fejezetben is érintettük, a regényt és az eposzt létrehozó író szándékban megjelenő hihetetlen különbségben is az ironia működése vehető figyelembe. A Vergilius írói intenciójában jól azonosítható uralkodó előtti tisztelgés, di-

<sup>15</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán: Intertextualitás: létmód és/vagy funkció? *Irodalomtörténet*, 1995/4, 495-541. 514.

<sup>16</sup> Hans-Georg Gadamer: *Szöveg és interpretáció*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991, 17–41. 30.

<sup>17</sup> Thomka itt Esterházyra, Parti Nagyra és Garaczira utal (Thomka Beáta: *Letöltött idő*. In: Elek Tibor (szerk.): *Magyar próza az ezredfordulón. Rövidprózák és tanulmányok*. Bárka – Békés Megyei Könyvtár Magyar Könyvtárosok Egyesülete, Gyulai Várszínház, 2001, 93–103. 101.), de feltételezésem szerint ez a meglátás nem korlátozható csupán az ő prózájukra.

<sup>18</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán: *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* 516.

cséret, Szabó Magda regényében ez egészen eltérő előjellel jelentkezik. A regény és a pretextus eltéréseiben az ironikus deformálás, a rájátszás és a paródia gesztusai láthatóak.

A kora középkori szokásokig visszanyúló ironikus beszédmód a formákat, azok működéseit szétmarja és elferdíti, csakúgy, mint a jelentés folyamatát és az azokat irányító tipológiákat. Ezeknek az elemeknek megvannak a formai ismertetőjegyei, amelyek legtöbbször jól azonosíthatóak a szókincs és a szintaktikai csoportok szintjén, illetve azok megoszlásában, amit a retorikában colores-ként ismerünk.<sup>19</sup>

A regényben a szókincs és a szócsoporthoz szintjén észrevehető irónia nagy részben Creusa narrációjában található: „Aeneas *idétlenkedett* ahelyett, hogy összeállította volna már a maga hivatalos *motyóját*, az államalapítási kellékeket” (9. – kiemelés tőlem). Bizonyos értelemben ezeket a példákat buffoként is értelmezhetjük, hiszen a narratív illúzió megtörik.

Az eredeti eposzhoz, a szituációhoz, szereplőkhöz tartozó pátoszt, fenséget, dicsőséget teljes mértékben aláássa a regiszterváltásból, illetve a nem megfelelő regiszter használatából fakadó irónia. A két példa jól illusztrálja a jelenség működési mechanizmusát: „Mit tud Faunus isten-ősapád? Gyorsan, mit a *profilja*?” (71. – kiemelés tőlem). „Hősi módon meghalni mindig *primán* tudtunk Frígiában” (173. – kiemelés tőlem).

Az ironizáló szándékot a szöveg több helyen tudatos neologizmusokkal éri el: „Achates majd elvezeti a népet, ismeri a *forгатókönyvet*, és mindig ezerszer többet ért a férjemnél.” (29. – kiemelés tőlem). „Mi Trójában nem szoktunk *véleménykutatást* tartani” (52. – kiemelés tőlem). „Sajnos a túlélésnek megvannak a szabályai, és a te *bukolikus* igazmondásod, amilyen megható, olyan veszedelmes.” (216. – kiemelés tőlem) „Meséljek én? De hisz *biedermeier* szíved azonnal elutasítja.” (218. – kiemelés tőlem).

Első ránézésre is az ironikus deformálás egyik típusát az eredeti eposz szereplőihöz kötődő attribútumok, tulajdonságok szisztematikus megváltoztatása adja. Ez lehet teljesen explicit, a denotatív jelentésszinten megjelenő módosítás. Ennek az egyik legszembeötlőbb példáját Aeneas hihetetlen tehetetlensége, döntésképtelensége szolgáltatja. A regény a Trójából való kimenekülés előtti órákban kezdődik. Aeneas legnagyobb problémája az, hogy megégett a karja (a „bóbikája”, „bóbácsa” 13.). A fiktív fríg szókincshez tartozó bóbács szó (emberi végtag, kéz vagy láb) gyermeki szóhasználata szintén a helyzetkomikumot erősíti. Anyját megidézve megkapja a kivonulás tervét, de ehhez

---

<sup>19</sup> Paul Zumthor: A retorikusok útkereszteződése: Intertextualitás és retorika. *Helikon*, 1991/1-2, 105–130. 109.

sem tudja tartani magát, dajkája azonnal átveszi fölötte az irányítást, és Vénus Creusára vonatkozó utasításai sem teljesülnek: „Semmi sem stimmelt, anyja nem ezt parancsolta, de Kegyesatya nem tudta átvenni az irányítást Caeitától, csak abban reménykedhetett, hogy Venus még egyszer előkerül, és elrendezi az összekuszálódott szálakat.” (25.)

Hasonló deformálást vehetünk észre Aeneas apjának, Anchisesnek az ábrázolásában is, aki a regényben egy kerekés székben ülő tehetetlen, bélműködéseinek is parancsolni képtelen, makacs öregember: „Anchises a tiltakozás és a szégyen közös présének nyomására szinte minden alkalommal igénybe is vette az edénykét, hisz ideges gyomorhurutja lett a gondolattól, hogy megbámulják.” (8.) Az eredeti eposzban is megtaláljuk Anchises tiltakozását a trójai menekülés előtt, és a meggyőzése is hasonlóképpen zajlik le, de a regényből kiolvasható intenció az eposzból természetesen hiányzik.

Érdekesnek mondható az az írói megoldás, amely az Anchises lényét körülfonó, lealacsonyító tehetetlenséget Creusa Trójába való visszautazásakor, a regény utolsó fejezetében a tehetetlen aggastyánná vált főpap, Panthus alakjában ismétli meg. Ez egyrészt megerősíti a regény kezdő és záró fejezetének keretszerű kapcsolatát, másrészt tudatosan rombolja le a hősiesség felvillanó illúziójának lehetőségeit: „Ne nyúlálj hozzá, бүдös ez a vén. Szerintem maga alá is eresztett. Húzd messzebb, nem állom a szagát.” (298.)

Bizonyos elemek, attribútumok ironikus használata kevésbé hangsúlyos, a létrejövő kontraszt többször csak Creusa / Aeneas egyetlen kommentárjára korlátozódik: „Ne vihogj, hercegnők nem vihognak, pláne, ha azt udvariaskodtam a nevedhez, hogy mosolyszemű. Hát amilyen mosoly a te szemedben van, azt nem venném meg a piacon.” (68.)

Az eddig negatív előjellel érvényesülő megfordítások, a tulajdonságokban érzékelhető inverziók (deformálás) Creusa esetében más módon működnek. Creusa az eredeti eposz elhallgattatott mellékszereplője. Szerepe a hajóra szállás előtt befejeződik, és az eredeti eposzban néhány utaláson kívül (ezek leginkább anyaként említik) igen kevés alkalommal kerül elő. A leghosszabb beszédét már halottként, az őt kereső Aeneasnak mondja el, s ebben is arra kéri férjét, hogy ne nagyon búslakodjon a halála miatt, menjen, hisz Itáliában várja őt leendő felesége<sup>20</sup>. Szabó Magda regényében azonban ő az, aki Aeneas helyét elfoglalja: nem pusztul el Trójában, ahogyan az eredeti eposzban, hanem megöli férjét, és ő éli végig a férje kalandjait. Helyzetére, külső vagy belső tulajdonságaira leginkább saját önironikus kommentárjaiból következtethetünk: „Évezredekig így fogja látni ezt a menetet mindenki: én elől apámmal, a

<sup>20</sup> Vergilius: *Aeneis*. 49–50.

gyerekkel, s valahol hátul Creusa. Most mért mondod, hogy szeretsz? Micso-da? Mert vicces vagyok. Az. Jó a humorom, Lavinia.” (177.)

Ebben a kiszólásban is felfedezhetjük a Frye által kifinomultként definiált ironia működését. Míg a naiv ironia használatakor a figyelem az ironikus előadásra összpontosul, a kifinomult ironia csupán kijelent, s az olvasóra bízva annak ironikus tónussal való kiegészítését.<sup>21</sup> Az elbeszélés ironiáját az szolgáztatja, hogy a narrátor az általa elbeszélte történet gúnyos szemlélőjévé válik, kritikus távolságtartása aláásni látszik a szavahihetőségét.<sup>22</sup> A regényben Kabdebó a posztmodern eszköztár működését fedezi fel.<sup>23</sup> Bár amellet nehéz volna érvelnünk, hogy a regény jellegzetesen posztmodern alkotás, valóban találkozhatunk például az ironiának olyan alkalmazásmódjával, amely a posztmodern irodalomban is kedvelt, s itt visszaülthetünk a regényben következetesen végigvitt énnel, önazonossággal való játékra.

## Összegzés

A dolgozat Szabó Magda 1990-ben írott regényének vizsgálatával azt kívánta bizonyítani, hogy az intertextuális olvasat felszínre hozhatja, tudatosíthatja a regények architextuális vonatkozásainak, metafikciós eljárásainak, esetlegesen a regényeken is átívelő sztereotípiák értelemkonstituáló funkcióit, jelentésteremtő erejét.

*A pillanat* az egész európai irodalom karakterét befolyásoló kulcsművel, az *Aeneisszel* teremt meghatározó intertextuális kapcsolatot. Vergilius eposza a regényben mint alapvető *intertextuális fólia*<sup>24</sup> jelenik meg, és egyértelműen a regény hypotextusát adja. Mivel a regény műfaja eleve parodizálja, átakcentálja a többi műfajt<sup>25</sup>, így az intertextuális átültetés felveti azt a kérdést, hogy a már előzőleg létező megnyilatkozások asszimilációja hogyan zajlik.

Láthatóan a kialakuló új kontextus vállalja a kritikus újraírást, a szöveg „rendbehozását”.<sup>26</sup> Ez már a két különböző szerzői intenció összevetésekor is

<sup>21</sup> Northrop Frye: *A kritika anatómiája: Négy esszé*. Budapest, Helikon Kiadó, 1998. 40.

<sup>22</sup> Paul Ricœur: *A fiktív időtapasztalat*. In: Szávai Dorottya (szerk.): *Fejezetek a francia irodalomelmélet köréből. Spatium 8*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 264–309. 284.

<sup>23</sup> Kabdebó Lóránt: „...nincs a nyúlnak tarisznyája...” (Szabó Magda: *A szemlélők*). *Debreceni Disputa*, 2007/ 5, 33–37. 34.

<sup>24</sup> A kifejezés a szöveg egyértelműen jelölt intertextuális vonatkozásait jelenti. Ld. Orosz Magdolna: „*Az elbeszélés fonala*” – Narráció, intertextualitás, intermedialitás. 265.

<sup>25</sup> Michail Bahtyin: Az eposz és a regény (A regény kutatásának metodológiájáról). *Literatura*, 1995/4, 331–354. 332.

<sup>26</sup> Vö. Laurent Jenny: A forma stratégiája. *Helikon*, 1996/ 1-2, 23–50. 47–48.

kiderül, de a hatásmechanizmus a szöveg különböző síkjaiban, rétegeiben eltérő hangsúllyal realizálódik.

A dolgozat a teljesség igénye nélkül a humor és az irónia szerepének befogadásban betöltött szerepére kínál néhány példát, s mutatja be az intertextuális olvasás jelentőségét Szabó Magda *A pillanat* című kései regényén keresztül.

# ABIGÉL





Soltész Márton

## Debreceni Georgikon. Közelítések Szabó Magda *Abigél* című regényéhez

„[A] tábornok úgy halt meg, hogy nem árult el semmit. Akkor is úgy halt volna meg – mondta Abigél –, ha a saját gyerekeit is fel kellett volna áldoznia, nemcsak önmagát, de ettől szerencsére megkímélte az árkodi ellenállók segítségével, és úgy válhatott meg az élettől, hogy biztonságban érezhette a lányát.”

(Szabó Magda: *Abigél*)<sup>1</sup>

Szabó Magda 1970-es, *Abigél* című, 54.000 példányban megjelent regénye életművének tán legmostohább sorsú darabja. Az oeuvre mindmáig egyetlen szintézisigényű összefoglalása, Kónya Judit „kismonográfiája” első, 1977-es kiadásában mindössze egyszer s mellékesen említi, majd 2008-as új, bővített kiadása is alig másfél oldalt szentel elemzésének.<sup>2</sup> Ennek oka persze nem utolsósorban a szöveg műfajában áll: „ifjúsági regény”-ként jelent meg a Móra Kiadó úgynevezett „csíkos” sorozatában. „Fiataloknak írtam – vallotta utóbb az író –, akik csak tananyagként ismerik ezeket az éveket, de elvállalták olvasmányuknak is, filmélményüknek is az idősebbek.”<sup>3</sup> A kritika már nem volt ilyen nagylelkű: csupán elvétve „vállalta” a regényt, s így az *Abigél* mindmáig az alacsonyabb rendűnek tekintett „ifjúsági irodalom” kalodájába zárva várja az értéke szerinti megbecsülést.

Bár, mint látni fogjuk, Szabó Magda művét regényként és filmként egyaránt súlyos méltánytalanságok érték az aktuálkritika részéről, mindez mit sem változtat a tényen, hogy az egyes életművek belső hangsúlyainak kijelölése nem a korabeli recepció feladata. „[A]zt még csak meg tudom mondani az író–olvasó–találkozók alapján, melyik könyvemet szeretik legjobban az olvasók – felelte

<sup>1</sup> Szabó Magda: *Abigél*. Budapest, Európa, 2004. 250. A főszövegben zárójelek közt megadott oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

<sup>2</sup> Kónya Judit: *Szabó Magda alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1977. (Arcok és Vallomások). 276.; Kónya Judit: *Szabó Magda: Ez mind én voltam...* Budapest, Jaffa, 2008. 64–66.

<sup>3</sup> Szabó Magda: *Kívül a körön*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1980. 377.

Szabó Magda 1972-ben a Kortárs folyóirat körkérdésére –, de ahhoz, hogy eldőljön, melyik volt a legfontosabb, alighanem előbb meg kell halnom.”<sup>4</sup>

Az *Abigél* írója idén 100 éve született, s 10 éve halott. Eljött tehát, ha nem is a kiértékelés, a megméretés, de a higgadt számbavétel ideje.

## „Műfaji” címkék

Áttekintvén a regény, majd az abból készült televíziós sorozat (1978) és mozifilm (1985) fogadtatását, olyan tematikus címkékkel (az utólagos oktrojáció oly rafinált segédeszközeivel) találjuk szembe magunkat, mint az „ifjúsági regény”, a „gyerekkönyv”, a „leányregény” stb. Helytállóan állapította meg Lőcsei Gabriella (a négyrészes tévéváltozat elleni intézményes támadás élharcosa), hogy „A gyermekirodalom, a leányregény, a kamaszkönyv, az ifjúsági irodalom [mind] szükség szülte álkategória. Az elfogadott esztétikai mércékig fel nem érő, fontoskodó, didaktikus írásokat szokás így nevezni, mentetetőzős-ként, a gyermek- és ifjúságnevelés jó szándéka mögé bújva.”<sup>5</sup>

Pontosan e kétes legitimitású törekvésnek esett áldozatul Rigó Béla, amikor az *Ötven nagyon fontos „gyerekkönyv”* című kötet számára megírta *Abigél*-elemzését. „Mintha egy Jókai-regényt olvastunk volna” – indítja cikkét, Jókait kedélyes mosollyal hajítván bele az „ifjúsági irodalom” színes kosarába. „Engedelmesen sirunk és nevetünk, hogy végül mindent összegző örömkönyvek között éljük át egy hiteles happy ending hibátlanra sikerült katarzisát. Jókai ilyen, Szabó Magda pedig ezúttal ilyen *akart* lenni. Leányregényt írt.”<sup>6</sup> Nos, hogy milyen Jókai – erről itt és most nem nyitunk vitát. Érdekesebb kérdés a számunkra: vajon Szabó Magda valóban leányregényt írt-e.

Ez a sajátos „műfaj” (ha szabad egyáltalán e magasztos kifejezéssel illetnünk ezt a szellemi pótszert, pedagógiai sorvezetőt) meglehetősen egyszerű recept szerint készülő, szerény irodalmi értékkel bíró szövegeket jelöl. Direkt nem írok *regényt*, hiszen a regény – mint Bahtyintól tudjuk – az eposzi zárt-sággal szemben a végtelen nyitottság műformája (az epika csúcsműfaja s az „ifjúsági-”, „gyermek-” és „leány-” előtagok között tehát föloldhatatlan ellentét feszül). Bár az elemzést felvezető – némi nagyképűséggel „műfajelméleti kitérő”-nek titulált – definíciós kísérlet első soraiból rögvest kiderül: „Már a

---

<sup>4</sup> Szabó Magda: *Kívül a körön*. 391.

<sup>5</sup> Lőcsei Gabriella: *Abigél*. *Magyar Nemzet*, 1978. 04. 26. 4.

<sup>6</sup> Rigó Béla: *Szabó Magda: Abigél*. In: *Ötven nagyon fontos „gyerekkönyv”*. Budapest, Lord–Maecenas, 1996. 242.

kötelező alapképlet sem túl csábító”,<sup>7</sup> Rigó a későbbiekben is következetesen fönntartja a leányregény megjelölést, s az innét származó ambivalenciák azután egész írásán végigvonulnak.

Menekülőút gyanánt, a műfaji problémák helyett rendre a szöveg szempontjából teljességgel lényegtelen, az író magánéletével kapcsolatos kérdéseken medítál az irodalomtörténész. Szerinte „Az első meglepetés akkor ér bennünket, amikor megérezzük, hogy – a műfaj szabályaitól eltérően – ezúttal nemes anyaggal dolgozik az író: saját életével.”<sup>8</sup> Kérdés: vajon az ifjúsági regény célközönsége, a (meghatározatlan korú) gyermekek és tinédzserek (vagy akár e „szakkönyvet” oktatási segédletként forgató pedagógusok) első meglepetése valóban az életrajzi háttér fölismerése volna az újabb és újabb kiadásokat megérő *Abigél* olvasásakor (tanításakor)? Valóban a Matula modelljével szolgáló Dóczy Intézet lenne az az archimédeszi pont, amelyből az elemzést ki lehetne (kellene) indítani? Jómagam meglehetősen későn, gimnazista fejjel olvastam el a regényt – jóval azután, hogy először láttam a folytatásos tévéváltozatot. De bizony meg kell vallanom: csupán évekkel később, immáron kutatóként olvastam hozzá az *Élet és Irodalom* hasábjain két részletben, majd az író *Kívül a körön* című esszéjében teljes terjedelmében újraközölt *Színképelemzést*, melynek ismeretét Rigó Béla evidenciaként tételezi.<sup>9</sup>

S a félreértések, a módszertani hibák utóbb csak sokasodnak. Mintha a „gyerekönyv” címke hatására megzavarodna az értelmező. „Nehéz megmondani, mennyit vitt át önmagából Szabó Magda Vitay Georginába” – veti föl a magánérdekű kérdést, majd hozzáteszi: – „Hogy Szabó Magda is renitens Dóczy-növendék lehetett, az beigazolódik, amikor fiatal tanárként visszatérve már nem ért[i], a világégés közepette miért az ő szoknyájának hosszával foglalkozik a jeles intézmény igazgatósága.”<sup>10</sup> Úgy tűnik, valójában Rigó tanár úr sem olvasta végig (vagy talán csak elfeledte már?) azt a bizonyos *Színképelemzést*. Túl ama nem is egészen lényegtelen kérdésen, hogy ugyan mennyi köze van a világégés idegőrlő tapasztalatai közepette az alma mater ósdi, szőrszálhasogató rendszabályai felett dohogó tanárnőnek ahhoz a diáklányhoz, aki egykor volt, adódik még egy bökkenő. Az író, saját bevallása szerint, eminens tanuló volt. Mint írja: „Mire gimnáziumba kerültünk, már nem volt szükség [...] fegyelmezésre, négy év alatt kialakult a dóczyista magatartás, és készen állt egy, a felnőttek

<sup>7</sup> Rigó Béla: *Szabó Magda: Abigél*. 242.

<sup>8</sup> Rigó Béla: *Szabó Magda: Abigél*. 243.

<sup>9</sup> Szabó Magda: *Színképelemzés: Abigél I. Élet és Irodalom*, 1978. 12. 23. 10.; Szabó Magda: *Színképelemzés: Abigél II. Élet és Irodalom*, 1978. 12. 30. 4. (In: uő. *Kívül a körön*. 363–378.)

<sup>10</sup> Rigó Béla: *Szabó Magda: Abigél*. 243.

szempillantásából értő, gyermek létére majdnem aggasztóan fegyelmezett és az átlagos országos színvonalat messze felülmúlóan művelt cromwelli hadserg.”<sup>11</sup>

Hasonló hibába esett Fioláné Komáromi Gabriella, amikor – ugyancsak a *Színképelemzés*ből származó információkba kapaszkodva – a „jellemmel adekvát viselkedés és hang” kapcsán Kőnig tanár úr figuráján Szabó Magda egykori franciatanárát kérte számon. A gyermekirodalom elismert szakértője, Janikovszky Éva monográfusa hibaként rótta fel, hogy „a félszeg, ezerszer megalázható” Kőnig tanár úrról utóbb kiderül: „bravúros akciók kijátszhatatlan, legyőzhetetlen hőse”.<sup>12</sup> Pedig nincs itt semmi csúsztatás. A Dóczy franciatanára egyrészt nem volt ellenálló, másrészt csupán *modellje* volt a regényhősnek – szemben Kőniggel, aki, hangsúlyozom, *nem* az író, „hajdani franciatanárának *mása*”,<sup>13</sup> hanem az *Abigél* címadó *hőse* lett.

Galsai Pongrác szintén Kőnig figuráját bírálja – s fölvetéseinek mélyén ugyanaz a félreértés rejlik: a vállalt (abigéli) s az eljátszott (kőnigi) szerep összetévesztése. „Kőnig tanár úrra nem *feltétlenül* gyanakodni, egy ártatlan »krimi-író« iránti naiv lovagiasság lehet. De ugyan miért teljesítette a szobor nevében a zárdanővendékek kívánságait? Mi célja volt ezzel? Eleve tudta, hogy Vitay Georgina »titkos Abigélje« lesz? Továbbá hogyan sikerült – ha már ennyire óvatlan – a Vitay-lány elrejtését oly óramű pontossággal lebonyolítani? Mindezt csak azzal magyarázhatjuk, hogy a rendőri szervek éppúgy nem értettek a kriminalisztikához, mint Kőnig tanár úr, vagy a szerző.”<sup>14</sup> Kőnig esetében (aki természetesen sosem egyedül dolgozik!) szó sincs óvatlanságról. A bárgyú, pákosztos szobatudós álcája mögött egy érzékeny, intelligens, halálmegvetően bátor férfi rejtőzik, aki élethivatásának tekinti a gyermekek szolgálatát – békében és háborúban egyaránt. Nem a regény kedvéért öltözik tehát Abigélnek, hanem mindig is az volt – a szobrot a gyermekek ruházzák fel utóbb azokkal a csodálatos képességekkel, melyeket e remek férfiú lelki erényei kezdettől táplálnak.

Végül nem kisebb tévedés a Szabad Föld kritikusáról, amikor fejcsóválva teszi szóvá: miként lehetséges, hogy egy tizenöt éves kislány „életmentő keresztleveleket osztogat a »rászorulóknak«.”<sup>15</sup> Hisz aki figyelmesen olvasta

<sup>11</sup> Szabó Magda: *Kívül a körön*. 365.

<sup>12</sup> Fioláné Komáromi Gabriella: *A hetvenes évek ifjúsági regényei*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1981. 50.

<sup>13</sup> Fioláné Komáromi Gabriella: *A hetvenes évek ifjúsági regényei*. 58. (Kiemelés tőlem – S. M.)

<sup>14</sup> Galsai Pongrác: *Abigél*. *Filmvilág*, 1978/10. 29.

<sup>15</sup> I. M.: *Abigél*. *Szabad Föld*, 1978/18. 22.

a regényt s nézte a filmet, az pontosan tudja: Gina jóformán nem is tudja, mit cselekszik, miután alig van információja a kinti világról: ő mindvégig *Abigél*, vagyis – Bányai Gábor metaforikus képét kölcsön véve – „a magyar ellenállás szobrát”-nak<sup>16</sup> utasításait követi.

## Regényhősök

Visszatérve azonban Rigó tanár úr elemzéséhez, olybá tűnik: az „ifjúsági irodalom” olvasása egyúttal mindig felületes olvasást, reduktív értelmezést is jelent. Ellentmondást nem tűrő nyíltsággal jelenti ki például az irodalomtörténész, hogy „A Matulában nincs kivétel és nincs megbocsátás. Ezt a keresztény erényt ugyan hirdetik, de nem gyakorolják.” „A lányok – folytatja – úgy tudják társukat kiközösíteni, hogy ebből senki semmit nem vesz észre.”<sup>17</sup> Ugyan hol van a Rigó Béla által vizionált tablóról König tanár úr és Zsuzsanna testvér – akik mindent látnak, tudnak, akikben (vállalt) szerepük mögött krisztusi alázat, türelem, könyörület és tisztánlátás lakozik? Hol van Torma Piroska, ez a nyugtalan, játékos gyermek, aki alig várja, hogy megbocsáthasson, s hol a lányok, akik a légiriadó pillanataiban Gina első szavára zokogva borulnak a nyakába, s örökre felednek minden sérelmet és viszálykodást? És végül: hol a reményeiben csalatkozó szerelmes osztályfőnök, Kalmár, ez a naiv és gyanútlan lélek, aki a Königről rajzolt groteszk portré után önkéntelenül kivételezni kezd a kis Georginával?

S ezen a ponton válik teljessé a zűrzavar. Hiszen éles szemmel veszi észre Rigó Béla, hogy Szabó Magda „megcsúfolja” (vagy legalábbis átforgatja) a leányregény sablonjait; hogy – Horpácsi Sándor kifejezésével – „Akkor lép túl a leányregények sablonjain, amikor a benti (intézeti) világot ütközteti a kintivel.”<sup>18</sup> Abban viszont már téved, hogy „A regény belső körének drámáját a külső kör, a háborús világ betörése oldja meg.”<sup>19</sup> Éppen az ellenkezőjéről van szó. Az *Abigél* első harmadában, a leányregények (Rigó által meglehetősen pontossággal rekonstruált) „műfaji nukleuszait” variáló, a felnőtt olvasót ironikus ártatlanságával sokáig megtévesztő, „lépre csaló” nyolc fejezetében a drámaiság csupán a gyermeki lélek szintjén jelenik meg: az árulás, a kirekesztés, a viszály, az apróbb gonoszkodások itt tét nélküli csetepaték csupán. A dráma – Gina és a tábornok drámája – a mű második felében bontakozik ki majd, s az

---

<sup>16</sup> Bányai Gábor: *Abigél* ellenáll. *Mozgó Képek*, 1985/7. 11.

<sup>17</sup> Rigó Béla: *Szabó Magda: Abigél*. 244.

<sup>18</sup> Horpácsi [Sándor]: *Abigél*. *Déli Hírlap*, 1978. 04. 25. 2.

<sup>19</sup> Rigó Béla: *Szabó Magda: Abigél*. 245.

imádott édesapa halálában, Gina újabb felismeréseiben kulminál, illetve a regény záró képében, a csillagos ég alatt tűnődő főhős monológiájában ér a csúcspont.

Rigó pontosan érzékeli a helyes utat, amelyről azonban – talán a „gyerek-könyv” címke hatására? – folyvást tévútra kényszeríti tollát. „Ezekre az alapokra – írja – egy könnyörtelen történelemi regényt lehetne építeni szűk körű olvasótábornak, de most egy lányregényben vagyunk.”<sup>20</sup> Nos, a magam részéről őszintén remélem, hogy a regény s e cikk olvasói nem merültek el egészen e műfaji kulimászban. Ha partra evickéltek, mindenesetre javaslom: gondolják meg, igaza van-e Rigó Bélának, amikor leszögezi: Gina „szerencsésen megmenekült”.<sup>21</sup> Tudniillik éppen erre az alapvető tévedésre épül a tanár úr happy endinggel kapcsolatos elmélete is.

Kétségtelen tény, hogy a filmben az apa halála (s a fél Matula intézet pusztulása) nem mondatik ki olyan megrázó nyíltsággal, mint a regényben (egyszerűen azért, mert a filmből hiányoznak az időbeni előreutalások); ezért is nem vethető a szemére Benedek Miklósnak, hogy cikke végén reményét fejezi ki: „Vitay Georgina épségben, bántatlanul eljutott Árkodról [Budapestre].”<sup>22</sup> Óvatosan fogalmazott Cs. Nagy Ibolya is, amikor mindössze annyit jegyzett meg: „A történet a feltehetően sikeres szöktetéssel zárul.”<sup>23</sup> Végső győzelemről, megmenekülésről ugyanis egyik műfajban sincs szó – így a Népszabadság kritikusának értékelésével már nem érthetünk egyet. A filmből áradó „ifjúsági naivitás”-t ostorzó Zappe László szerint „a történetnek – ha felnőtteknek szólna – ott kellene kezdődnie, ahol végződött. 1944. március végén megmenekülni egy csapdából, a valóságban még semmiféle megoldást, végeredményt nem jelenthet. Sőt csaknem bizonyosra vehető, hogy a filmben szereplő járőr jelentése alapján Ginát, König tanár urat, Horn Micit és Zsuzsanna nővért egy héten belül elfogják.”<sup>24</sup> A kritikus értelmezői kompetenciája a jelek szerint csupán addig terjed, ameddig a szöveg pragmatikai szintje engedi – a sejtetett tartalmakhoz, finoman szólva, nincsen antennája. Már miért ne volna benne a filmben (s még inkább a regényben) mindaz, amit hiányol – így a szereplők örökös veszélyeztetettsége; a holnap tökéletes bizonytalansága? Hiszen eltökélt hősiességük lényege éppen az életveszély dacos vállalásában áll. Morális nagyságukat a történelmi és egyéni tragédiákon edzett tisztánlátás bátorsága hitelesíti. Nem is szólva a regényben exponált csapdáról, amely jóval nagyobb és általánosabb

<sup>20</sup> Rigó Béla: *Szabó Magda: Abigél*. 245.

<sup>21</sup> Rigó Béla: *Szabó Magda: Abigél*. 245.

<sup>22</sup> Benedek Miklós: *Abigél*. Észak-Magyarország, 1978. 04. 25. 4.

<sup>23</sup> Cs. N[agy]. I[bolya].: *Abigél, a titokzatos szent. Hajdú-bihari Napló*, 1978. 04. 27. 5.

<sup>24</sup> Zappe László: *Az Abigélről medítálva. Népszabadság*, 1978. 05. 06. 7.



hatótávolságú kelepce (ti. maga a háború), mint az a katonai nyomás, amelyből Gina, látszólag, megszabadult.

De ha csupán a főszereplő kislány sorsát tekintjük, a háttérben akkor is ott kísért a fogságban sínylődő édesapa képe – König tanár úr „ikertestvéréé” –, akinek az író már Hajda úr cukrászdájában, a „hadititok” fölvyillantásának pillanatában homlokára fonja a hősi halál glóriáját. (Ezt a mozzanatot nevezte Zay László – teljes joggal – a regény és a filmváltozatok *punctum saliens*-nek.<sup>25</sup>) Mi, olvasók, a regény mindentudó narrátorának köszönhetően idejekorán értesülünk az érzékletesen fölépített doppelgänger egyik tagjának (minden valószínűség szerint erőszakos) haláláról, mely szerepének vállalt következménye. A königi magányos hős titkos diadalával ellentétben itt a teljes mellszélességgel küzdő családapa tragikus megdicsőülését látjuk; azét, aki – a páli locushoz híven<sup>26</sup> – nem kér könyörületet senkitől, s nem futamodik meg küldetése elől; aki a maga sorsára nem tekint, csakis nemzete javát nézi, melynek szolgálatára esküt tett; s egyetlen gyermeke jövőjét igyekszik biztosítani még, kit megvédelmeznie, biztonságba helyezni atyai kötelessége.

Hová tette empátiás képességét a kritikus, amikor az utolsó jelenetben a csillagos ég alatt apját szólítgató Ginát Horn Mici elhalt fiának egykori szobájában, az ablak előtt állni látta? Hiszen e gyermekszívben a földolgozatlan fölismerésekhez kötődő büntudat és értékválság keserősége mellett a pályájáról kisiklott élet riadt tragédiasejtése lüktet. A magam részéről inkább Janikovszky Évával érzek együtt, aki barátnője regényét letéve megvallotta: „szántam Ginát, aki tizenöt évesen olyan erejét meghaladóan vállalta a felnőtt-gondot és felnőtt-felelősséget, [...] csodáltam a tábornokot, aki olyan bátran harcolt az esztelen háború befejezéséért, hogy az életét áldozta érte.”<sup>27</sup>

Függetlenül a narrátor előrevetítéseitől, a Vitay lány későbbi életével, családjával, gyermekeivel kapcsolatos idilli utalásaitól, a film-, s különösen a regényzárlat téridejében szó sincs általános feloldásról, kiengesztelődésről, megnyugvásról. Épp ellenkezőleg: egy, a történelem önkényéből alig néhány hónapja felnőtté ütött gyermek identitásválságának legriasztóbb periódusában zárul a történet. Az elmagányosodás, a harmadik – mindkét előzőnél teljesebb és tragikusabb – önelvesztés előszobájában. Ne feledjük: e hűvös, holdfényes órán immár nem a tábornok úr Ginája, s nem is König tanár úr gyermeke, de

<sup>25</sup> Zay László: Abigél. *Magyar Nemzet*, 1985. 07. 11. 7.

<sup>26</sup> „Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei” – „Annakokáért tehát nem azé, aki akarja, sem nem azé, aki fut, hanem a könyörülő Istené.” (Róm 9,16 – Károli Gáspár fordítása)

<sup>27</sup> Janikovszky Éva: Rendhagyó műfaj: lírai fülszöveg. *Könyvtájékoztató*, 1970/11. 13.



Makó Antal és Tirpák Rozália leánya szemléli arcát az éjszakai égbolt tükrében...

S hiába tudjuk, hogy e harmadik típusú státusz nem a végső állomás, lévén a *Gedeon napja* fejezet egy félmondata megsúgja, hogy Gina pontosan egy év múlva „megint ott ült Kis Mari és Torma között a régi padban” – helyreálló status quo-ról szó sincsen. „Volt, akit nem látott már soha többé – olvashatjuk a regényben –, bálványukat és kedvencüket, Kalmárt, akit behívtak pár nap múlva, és aki a Kárpátokban esett el; és nem látta többé a nagy Aradit sem, mert a nagy Aradi, aki olyan délcegen vitte az iskola lobogóját, elpusztult még azon a nyáron a bombázásban; de nem találkozott Erzsébet testvérrel se soha, aki olyan jó karácsonyi vacsorát főzött nekik, mert Erzsébet bennégett a Matula keleti szárnyában, mikor a könyvtárat próbálta menteni.” (353.) Pontosán érzékelte tehát „a fordultatos cselekménybe rejtett mély drámát, sőt: tragédiát”<sup>28</sup> Csulák Mihály, amikor kimondta: „Gina, a tábornok lánya, amikor megismerjük, tulajdonképpen kész felnőtt, akár holnap férjhez mehetne. A regény végén összetört, apját vesztett, síró kislány, akit legszívesebben ölbe venne az olvasó, ágyba dugna, hogy aludja át a nem neki való – ugyan kinek való? – háborús időket.”<sup>29</sup>

Szilágyi Zsófia 2017-es könyve érdekes új szempontból, a zsidóüldözés traumája felől vizsgálja a regényt. Kár, hogy termékeny megállapításait a Rigó Béla-cikkből ismerős alapokra építi. Mint írja: „Az *Abigél* talán legnagyobb, ifjúsági regényként olvashatóságához és (az 1978-ban készült tévéfilmmel erősen megtámogatott) népszerűségéhez jelentősen hozzájáruló bravúrja az, hogy szerzője happy endet képes varázsolni egy olyan regény végére, amely 1944 tavaszán zárul. A kiközösített, a saját idegenségét elviselhetetlennek érző Gina előbb tökéletesen beilleszkedik, majd a rá váró veszedelemtől is megmentik mindazok, akik, elvesztett családjá helyett, szoros védőhálót vonnak köré.”<sup>30</sup> Magam mindezt egy kissé másként látom. Gina felnőtté válásának lényege abban áll, hogy a gyermek önző perspektíváját a bálványozott apa iránt érzett szeretet hathatós támogatásával képes az önfeláldozás, a másokért élés felnőtt nézőpontjára cserélni. Mimó néni teái, az apa képzelt szeretője, a rúzsok, retikülök és körömlakkok mind értéküket veszítik s múlttá válnak, amint annak az embernek a sorsa tétetik Gina kezébe, „akinél jobban soha nem szeretett senkit”. Külső szemlélő (így az intézmény hallgatói és munkatársai) számára valóban úgy tűnhetett: Gina végre „tökéletesen beilleszkedett”. Csakhogy

<sup>28</sup> Zay László: *Abigél*. 7.

<sup>29</sup> Csulák Mihály: *Abigél* mosolya, *Könyv és Nevelés*, 1973/4–5. 7.

<sup>30</sup> Szilágyi Zsófia: *Az éretlen Kosztolányi*. Budapest, Kalligram, 2017. 124.

ne engedjük megteveszteni magunkat az ifjúsági regény műfaji patternjeitől: e megkésett „szocializáció” immár az új perspektíva diktálta mimikri-geisztus a kislány részéről – még ha valódi s maradandó érzelmekkel-örömmel ajándékozza is meg őt.

Így kell azután Gina „megmenekülésének” sikerét – a regény végi „happy end”-et – is értékelnünk. A férfi, akinél jobban a kislány soha senkit sem szeretett, s akinek sorsa ama cukrászdai délután óta hősünk szívéen fekszik – ekkor már nyilván fogságban sínylődik. Így, noha egészen természetes, hogy az éjszakai Árkod házai közt bujkálva-menekülve a legmélyebb rettenet vesz erőt a gyermekben, korántsem az ő megmenekülésén van a hangsúly. A félelem javarészt a felfedeztetés rémének, s ezen keresztül apja sorsának-életének szól. Gina nemcsak, vagyis nem elsősorban önmagáért, de az apjával közösen vállalt küldetés sikeréért reszket. Hiszen nyilvánvaló: nem az ő életére pályázik egykori „udvarlója”, Kuncz Feri, miként az elhárítási osztály sem az ő titkára fenekedik. Nem közvetlenül reá leselkedik tehát a veszély – ő csupán eszköz, amelyet el kell rejteni az illetéktelen kezek elől. S ha már a „happy end”-nél tartunk, pillantsunk Gina kamaszlelkébe is! Önmagában értéktelen, szerelmében megcsalt, nőiségében megcsúfolt eszköz lenni az egykor hön szeretett férfi szemében, olyan eszköznek, mely felhasználható az imádott apa ellen: lélek- s idegpróbáló állapot...

Ennyit, s ne többet a Bodnár Mihály és Zöldi László által pasztelldrámának ítélt regény és film Hári Sándor és Váncsa István által rózsaszíneknek ítélt befejezéséről.<sup>31</sup>

## Olvasók és nézők

Faragó Vilmos és Földes Anna ugyancsak ragaszkodik a leányregény cím-kéhez – mi több, Faragó kizárólag „leányolvasók”-ról ír az Élet és Irodalom hasábjain. Az *Abigél* történelmi cselekményszálát, amelyet Földes az „antifasiszta ellenállás hőskölteménye”-ként aposztrofál, Faragó „az erkölcsi fölény tréfás erőmutatványá”-nak nevezi; cikke végén pedig – félig mókázva, félig komolyan – leszögezi: „Csak azoknak ajánlom, akiket illet: kamaszlányoknak, tizenkét évestől tizenhat éves életkorig. Nekünk, felnőtteknek a világért

---

<sup>31</sup> Bodnár Mihály: *Abigél. Nógrád*, 1985. 08. 02. 4.; Zöldi László: Cilike a vérzivatarban. *Élet és Irodalom*, 1985. 07. 19. 13.; Gyurkó Géza: *Abigél. Népűjság* (Heves), 1978. 04. 25. 4.; Váncsa István: Varázsbörtön, *Élet és Irodalom*, 1978. 04. 25. 13.; Hári Sándor: Amikor a tévé kedves családtag. *Zalai Hírlap*, 1978. 04. 25. 5.

sem ajánlom. Meg sem érdemelnénk.”<sup>32</sup> S ezzel voltaképp meg is érkezünk az ifjúsági irodalmat érintő kritika legitimitásának kérdéséhez. Kezdjük máris azzal az ellentmondással, amelynek gyökere, hogy egy felnőtt bírál egy gyermekkönyvet – óriás próbálja fel a gyermekruhát, amely természetszerűleg „fél fogára sem elég”... A felnőtt kritikus kétségkívül inkompetens e szöveg- és műfaji térben, s így ítélete sem mérvadó – vitázó kijelentései üres „kommentekként” jelennek meg. Klasszikus példája e jelenségnek Kuczka Péter cikke, melyben (a négyrészes *Abigél*-sorozat hatásmechanizmusa kapcsán egy egész műfajt minősítve) azt fejtegeti a költő-újságíró, hogy a gyermeki szem észreveheti mindazt, amit mi, felnőttek nem merünk, életkorunkból adódóan képtelenek vagyunk észrevenni.<sup>33</sup> Ez pedig nem jelent kevesebbet, mint hogy az ifjúsági regény s adaptációinak fontos és újszerű perspektívái elsősorban számunkra, felnőtt olvasók és nézők számára szolgálhatnak fontos és újszerű tapasztalatokkal. A következő bekezdésben a kritikus még tovább megy, amikor kifejti: a környezetéből kitépett gyermek figurája sajátos aggodalmat ébreszt „bennünk” – s itt a személyes névmás mögött ugyanaz az olvasói réteg értendő, amelynek magunk is tagjai vagyunk. Azt hiszem, Tamás István járt a legközelebb az igazsághoz, amikor kijelentette: az *Abigél* „[n]em leányregény, hanem regény” – amolyan „leányregény felnőtteknek”.<sup>34</sup>

No de valóban: kinek szól akkor a „szép magyar reménység és tisztesség meséje”?<sup>35</sup> „Az *Abigél* olvasójának nincsen életkora” – szögezi le Bata Imre.<sup>36</sup> „Mint minden valóban értékes »ifjúsági« könyv, az *Abigél* is korhatár nélkül szerezhethet gyönyörűséget – állítja az Esti Hírlap névtelen cikkírója.<sup>37</sup> „Minden korosztály részére ajánlható” – véli a mozifilmről Deák Gábor (közvetlenül azután, hogy Szerencsi Éva a montreali tévéfesztiválon a legjobb női alakítás díját veheti át).<sup>38</sup> „Minden korosztály, társadalmi réteg kapott valamit” a filmtől – állapítja meg a Petőfi Népe filmkritikusa. De vajon „ifjúsági film”-ről van-e szó egyáltalán? – teszi fel a kérdést Sas György, majd kifejti: a mozikban két részletben vetített regényadaptáció „Tévéorozatnak és filmnek semmi esetre sem az; televíziós nézettségének adataiból ez jól kiviláglott. Minden korosztályi határfal leomlott az *Abigél* előtt. A helyzet talán inkább úgy jellemezhető, hogy a *filmben a kalandhistóriai elemek elől kissé meghátrálnak az irodalmi*

<sup>32</sup> Faragó Vilmos: *Lányregény. Élet és Irodalom*, 1971. 02. 13. 11.

<sup>33</sup> Kuczka Péter: *Copperfield Georgina. Film, Színház, Muzsika*, 1978/17. 25–26.

<sup>34</sup> Tamás István: *Leányregény felnőtteknek. Új Tükör*, 1978. 04. 30. 31.

<sup>35</sup> Bányai Gábor: *Abigél ellenáll*. 11.

<sup>36</sup> Bata Imre: *Könyvszemle. Népszabadság*, 1978. 08. 08. 7.

<sup>37</sup> R. V.: *Abigél. Esti Hírlap*, 1985. 07. 10. 2.

<sup>38</sup> D[eák]. G[ábor].: *Abigél. Gyermekünk*, 1985/7. 7.

értékek. Vagy úgy: egy kalandhistóriát műfaji adottságainál magasabb fokra emel az irodalmi igény.”<sup>39</sup>

Veress József az első, aki felhívja a figyelmet, hogy az *Abigél* megértéséhez – még ha „a fiatalok nyelvén” szólal is meg,<sup>40</sup> s ha a forgatókönyvírók munkája nyomán „közfogyasztásra alkalmas” „tévéregény” született is<sup>41</sup> – bizony „történelmi ismeretek, sőt tapasztalatok sem ártanak”.<sup>42</sup> S ez kétségtávol így van. Aki nem tudja, hol helyezkedett el hazánk a második világháború hatalmi erőterében, azt sem értheti: ki az ellenálló, s minek, kinek áll ellent – nem tudja, hová tegye Kalmár militáns hazafiságát, hová a tábornok tiszta humanizmusát.

Mindezek tudatában s számba vétele nyomán Valkó Mihály egyenest „televíziós drámá”-nak nevezte az 1985-ben bemutatott mozifilmet: a „tábornoklány drámája, kinek életébe betört a háború, s kire a még viszonylag védett szigeten is leselkedik veszély, rokonszenvet és ellenérzést csiholva, érzelmeket kavarva – alaposan felcsigázta fantáziánkat.” „Ifjúsági olvasmány”-ból – mint írja – „felnőttekhez szóló tévéfilm” született. Helyesen állapítja meg továbbá, hogy amint Móricz *Légy jó mindhalálig* című műve sem csupán gyermekolvasmány, úgy „Szabó Magda *Abigélje* sem »rétegmű«, jóllehet meséje, jellegzetesen diákatmoszférája révén magán viseli az ifjúsági olvasmányok bizonyos vonásait. Ez az a tipikus eset, amikor: lányomnak mondom, értsen a menyem is belőle, azaz az író a gyermekekhez szól ugyan, de mondanivalóját a felnőtteknek is címezi.”<sup>43</sup>

Akadt persze, aki nem osztotta Valkó higgadt, körültekintő vélekedését. Míg a Vas Népe kritikusa szerint Zsurzs Éva „atmoszférát teremtett és krimi-izgalmat”,<sup>44</sup> s Körmendi Judit is egyetértőleg idézi a rendezőt, aki úgy nyilatkozott: „Az *Abigél* műfaja majdnem hogy politikai krimi”,<sup>45</sup> Lőcsei Gabriella kíméletlen bírálatra szánta el magát. Véleménye szerint az adaptáció mindkét formájában „altatóan unalmas”, kicsit sem zaklatja fel nézőjét, hiszen már történetileg is hiteltelen alkotásról van szó. A történelmi háttérvizíót megalapozottnak tekintő Gyurkó Gézával<sup>46</sup> szemben a Magyar Nemzet kritikusa kijelentette: Zsurzs Éva filmjében „még az ellenálló is kamaszlány módjára áll ellent”; „a faji meghur-

<sup>39</sup> Sas György: *Abigél. Népszava*. 1985. 07. 11. 6.

<sup>40</sup> Honti Katalin: Arcok és sorsok. *Csongrád Megyei Hírlap*, 1978. 04. 26. 4.

<sup>41</sup> Vajk Vera: *Abigél. Népszava*, 1978. 04. 25. 5.

<sup>42</sup> Veress József: *Abigél. Népszabadság*, 1985. 07. 11. 7.

<sup>43</sup> V[alkó]. M[ihály].: *Az Abigél. Szolnok Megyei Néplap*. 1978. 04. 26. 5.

<sup>44</sup> B. R.: Zsurzs Éva dicsérete. *Vas Népe*, 1978. 04. 26. 5.

<sup>45</sup> Körmendi Judit: Egy leányintézet falai között. *Film, Színház, Muzsika*, 1977. 03. 05. 28–29.

<sup>46</sup> Gyurkó Géza: *Abigél. Népiújság* (Heves), 1978. 04. 25. 4.

coltatás is teadélutáni rendbontásnak, csiklandós kis kalandnak tűnik fel”.<sup>47</sup> S miközben Tarján Vera arról számolhat be a Pesti Műsor hasábjain, hogy a Ginát alakító Szerencsi Éva levelet kapott egy debreceni egyházfőtől, aki a sorozat hitelességéhez gratulált,<sup>48</sup> Lőcsei mindössze annyit jegyez meg: talán tanultak valamit a forgatáson a vásznon csetlő-botló leánykák, az osztály közösségét alakító, arc- és személyiség nélküli „színész-csitrihad” tagjai...<sup>49</sup>

## Párhuzamok

Talán nem volt egészen hiábavaló tisztázni a regény és a filmadaptációk fogadtatása körüli félreértéseket, torzításokat, valamint regisztrálni mindazt a hasznos késztetést, azokat az orientáló, gondolatébresztő értelmezéseket, amelyek a recepcióból kihüvelyezhetők. Most, hogy előttünk fekszik immár a hetvenes–nyolcvanas évek diskurzusterének kiterített térképe, bátrabban vitatkozhatunk az olyan leegyszerűsítő ítéletekkel is, mint amelyet Horpácsi Sándor fogalmazott meg 1978 tavaszán. „Szabó Magda ifjúsági regénye nem csúcsteljesítmény – szögezte le. – Éppen az hiányzik a regényből, ami az író legnagyobb erőssége: az elmélyült lélektani elemzés.”<sup>50</sup> A legkülönösebb azonban, hogy a kritikus úgy véli: „A forgatókönyvíró Szabó Magda »sztorija« [...] sokkal izgalmasabb” – miközben éppen a filmből hiányoznak Gina gyötrődő belső monológjai, apja sorsával, Kőnig tevékenységével és Abigél kilétével kapcsolatos rajongó, reménykedő, elkeseredett és dühtől szikrázó magánbeszédei.

Ahogy arra is csupán most nyílik lehetőségünk, hogy a szakirodalom leegyszerűsítő, a Szabó Magda-életrajzhoz (illetve -magánmitológiához) tapadó értelmezéseitől eltávolodva, végre tágabb összefüggésben tekinthessünk a regényre. Vegyük csupán e rafináltan fölépített szöveg kulturális földrajzi aspektusát. „Mivel a regényben szereplő Árkod város leírása pontosan egybevág Debrecenével [...], itt aligha gondolhatunk másra, mint a hamarosan 450 éves Debreceni Református Kollégiumra” – zárta rövidre a helyszín kérdését, s helyezte át e gesztussal a regényt a talányos önéletrajz, a „csali-memoár”, illetve a könnyedén megfejthető találós kérdés műfaji kategóriájába Szilágyi Ferenc.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Lőcsei Gabriella: Abigél. 4.

<sup>48</sup> Tarján Vera: Az Abigél a mozikban. *Pesti Műsor*, 1985/28. 55. Lásd még e hitelességről: Bottyán János: A fáklyától – az Abigélig. Újabb kori egyházunk képe a kortárs magyar szépirodalomban. *Confessio*, 1982/3. 87.

<sup>49</sup> Lőcsei Gabriella: Abigél. 4.

<sup>50</sup> Horpácsi [Sándor]: Abigél. 2.

<sup>51</sup> Szilágyi Ferenc: *Az irodalmi névadás Szabó Magda műveiben*. In: *Névtudomány és művelődéstörténet*. Szerk. Balogh Lajos, Ördög Ferenc, Zalaegerszeg, Városi Tanács, 1989. 309.

Miközben az unásig idézett *Színképelemzés*ből pontosan tudjuk, hogy Árkodot az író Debrecenből és Hódmezővásárhelyből gyúrta össze, a leírás éppen ráillik Ottlik kőszegi kadétiskolájára is. A Budapesttől légvonalban közel egyforma távolságra fekvő, határ közeli városok erődítményeinek kísértetiesen hasonló leírását kapjuk. Mintha Szabó Magda rájátszana barátja és nemzedék-társa regényére – ugyanazt a páli locust (Róm 9,16) helyezi iskolája homlokzatára, mint Ottlik az övére: „Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei”.<sup>52</sup> S e megfigyelésből párhuzamok egész sora bontható ki.

Mindkét regényre igaz, hogy első felében-harmadában a „Non est volentis” szekvencia érvényesül, hiszen a Matulából szökni vágyó Gina, s a kőszegi katonai reálból bő fél napra eltűnő Medve dacos figuráinak útját követhetjük nyomon. Később a „neque currentis” lép életbe, bizonyítást nyer ugyanis, hogy az emberi akaratot mindig felülírja az isteni rendelés – s ez a fölismerés már törvényszerűen vezet el a harmadik, a transzcendens könyörület végső konzekvenciájához. Mintha az *Abigél*ről állapította volna meg Odorics Ferenc, hogy

A regény körszerű, háromosztatú történetszerkezete úgy is leírható: a gyermekkor eredeti teljességének állapota (beavatás előtti, ártatlan állapot), az én szinte tökéletes elvesztése az iskolaévek során (a beavatás folyamata), végül az arany öntudatára ébredt, éber, a belső függetlenség kialakítására képes közösségi én állapota (a beavatottság állapota).<sup>53</sup>

De idézhetném Szegedy-Maszák Mihályt is, aki Ottlik-könyvében kifejtette: a kiszolgáltatott, civil létforma az iskola keretei közt átminősül, az elvárásoknak való görcsös megfelelés utóbb „értékalkotó erővé válik: olyan belső ellenállást hoz létre áldozatai egy részében, amely lelki nyugalommal ruházza fel őket, s egy életre védelmet nyújt a külső erőszakkal szemben. A pokol idővel tisztítóüzzé válik.”<sup>54</sup>

Olybá tűnik, a leányregény és egyéb (Szabó Magda által rendre kiforgatott, ironikus fénytörésbe állított) műfaji álkategóriák helyett ildomosabb volna az iskolanarratíva aspektusából, illetve a nevelődési regény hagyománya felől közelíteni az *Abigél*hez.<sup>55</sup> Hiszen Bébé története, akárcsak Gináé, a szigorú intéz-

<sup>52</sup> Barátságukról lásd: Szabó Magda: *Adalék az Ottlikíáshoz*. *Ludány*. In: uő. *A csekei monológ*. Budapest, Európa, 2008. 243–253.

<sup>53</sup> Odorics Ferenc: *Az értelemadás kegyelme*. Ottlik Géza: *Iskola a határon*. In: Szegedy-Maszák Mihály, Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*. Budapest, Gondolat, 2007. 504.

<sup>54</sup> Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*. Pozsony, Kalligram, 1994 (Tegnap és Ma). 90.

<sup>55</sup> Előbbire lásd példaként: Horváth Futó Hargita: Az iskolanarratívák térpoétikai megközelítése. *Hungarológiai Közlemények*, 2007/2. 65–97. (A cikk az *Abigél*ből is bőven merít példákat.)



ményi keretek között végbemenő lelki felnőtté válás folyamatáról tanúskodik. Szegedy-Maszák Mihály ugyan Musil *Törlesse* és Ottlik *Iskolája* kapcsán vette papírra, de az *Abigél*re is igaz, hogy „a gyerekkori én elvesztésével foglalkozik”.<sup>56</sup>

Vitay Georgina és Medve Gábor értékvilága a könyv első harmadában ráadásul egybeesik. Mindkét értékvilág egynemű: az elhagyott létformát eszményinek, az erődbélit gyűlöletesnek tekinti. Van azonban egy jelentős különbség. Ottlik hősenek nincs belső, lelki késztetésből fakadó reménye (mint Ginának a hazatérés), valamint e reményből fakadó küldetése (amilyen a kislány számára a kollaboráció lesz) – s talán épp e lelki üresség sodorja Medvét a válságba. A fiú meghasonlása ugyanis válság. Az *Abigél*ben hasonló, kiélezett krízishelyzetről nem beszélhetünk, hiszen Ginát nem elsősorban a körülmények, az őt körülvevő idegen renddel történő kényszerű összeütközés, hanem apja szavai avatják felnőtté. Ő mindvégig gyermeken magabiztos marad, nem támadnak önértékelési zavarai (a beilleszkedéssel kapcsolatos problémákat is maga idézi elő), dacosan hisz saját igazában, s majd csak apja vallomását hallgatva döbben rá, mekkora hibát követett el, amikor elvegyülés helyett kitűnni, bujkálás helyett szökni próbált. Apja kérésére-tanácsára határozza el azt is, hogy kibékül az osztállyal – igaz: e békülésbe már jócskán beleszólnak a körülmények: a bombariadó keserű ízelítőt ad a gyerekes huzavonák háttérében zajló világméretű élethalálharcból.

Újabb rokonságot mutat a Gina–Medve-viszonylatban a hübrisz kelepcéje, hisz mindkét ifjú hős súlyosan konfrontálódik környezetével, s azután végletesen elszigetelődik. Csakhogy – szemben Medvével, aki úgy érzi, „Ez a világ itt el akarja őt nyelni, s mint egy förtelmes hulló, kezdi őt benyálaszni”<sup>57</sup> – Gina nem transzponálja mitikus vízióvá léthelyzetét, csupán annyit konstatál: „Elnyeltek mindenestül. Ez már nem is én vagyok.” (31.) Míg Medve a fogdán néz először magába, itt kutatja hibáit, medítál gőgjének indokoltsága felett, Gina az igazgatói iroda karcerdíszletei közt töpreng: „Szegény Szabó, csúnya kis tömzsi testével, hogy volt lelke megsérteni, és szegény többiek, akik mindjárt maguk közé fogadták, és megosztották vele az egyetlent, amivel könnyebbé lehet tenni az életet ezek között a szigorú falak között: játékaikat, tréfáikat, bolondos kedvüket. Miféle ostoba gőg mondatta vele azt, hogy neki nem kell a terrárium, ő nem játszik?” (69.)

Ám a legfontosabb kapocs a két regény között talán mégis a szökés motívuma – s egyúttal itt tapasztalhatók a legizgalmasabb eltérések is. Míg Medve szökésének eredménye fontos felismerésekkel gazdagítja, Gináé csupán fél-

<sup>56</sup> Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*. 93.

<sup>57</sup> Ottlik Géza: *Iskola a határon*. Budapest, Magvető, 2005. 239.



reértésekkel szolgál. Az *Iskola a határon* hőse ráébred, hogy „a maga mögött hagyott »civil« világ az ő számára már elveszett”.<sup>58</sup> A Vitay-lány alatt egyetlen pillanatra sem nyílik meg a bizonyosság földje: őt a visszatérés gyermeki hite élteti, s mindvégig ez adja önazonosságát. Ottlik monográfusa szerint „a hős végül is fölismeri, hogy a gyerekkorba nem lehet visszalépni”<sup>59</sup> – ám ez a fölismerés csakis egy bizonyos határról, vagyis inkább azon túlról lehetséges, s Gina e határon bizony jócskán innen van még.

Ez érteti meg az *Iskola* záró képének fegyelmezett harmóniája s az *Abigél* kadenciájának kétségbeesett diszharmóniája közti kiáltó különbséget. Medve útja, mondhatni, a fájdalomtól a megvilágosodás magabiztosságáig, a tábornoklányé pedig a magabiztosságtól a megvilágosodás fájdalmáig ível – s csupán a sejtetett-előrevetített jövőben jut (majdan) nyugvópontra. Akkor, amikor Vitay Georginát már megnyugtatja, sőt egyenesen boldogsággal tölti el a tudat, „hogy az, akinél jobban soha nem szeretett senkit, sem a férjét, sem a saját gyerekeit, [...] az apja akart és iparkodott, nem latolgatta, hogy ez az akarás, ez az iparkodás mit idézhet a fejére, s nem töprengett rajta, egybeesik-e mindaz, amiért fut, amire törekszik, Isten szándékával. Akart és küzdött halála percéig.” (231.)

---

<sup>58</sup> Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*. 96.

<sup>59</sup> Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*. 96.



Nagy Csilla

## Tér- és testpoétika Szabó Magda *Abigél* című regényében

Szabó Magda akkor is regényíró lenne, ha ezt a műfajt előtte fel se találták volna, ha addig még egyetlen regény sem született volna az irodalomban. Őt éppen az a két dolog érdekli, ami a huszadik századi regény mindegyik ma maradandónak feltűnő változatát élteti. A mese és a mesében vergődő és a vergődésből a létezésig magát felküzdő ember. [...] Szabó Magda megtette a maga csodáját, kortársai és pályatársai ellenében az ő hallgatásából – amelyet sokáig csak műfajváltásnak hittünk: a költőben kialakult a prózaíró – megszületett a nem létező folytonosság, az a Magyarország, amely egy szerencsésebb földrajzi vagy történelmi szituációban valóságosan is egzisztálhatott volna. De az ő igazi csodája az lett, hogy ebben a képzetes térben úgy tudott mozogni, mintha az valóban szocializált valóság lenne. Kritizálni is tudta. Mint a nagy írók minden korban a saját kortársaikat. Szabó Magda művei nem a karámban éltek, hanem megszerkesztették a hazának egy szerencsésebb változatát úgy, hogy egyben annak a kritikáját is megvalósították.<sup>1</sup>

Kabdebó Lóránt nagyívű tanulmánya, amelyből ez az idézet származik, Szabó Magda életművének kanonikus pozícióját, hagyományvonalait és működési mechanizmusait vizsgálja. Az általa jó érzékkel kiemelt jellemzők, a „mese”, azaz a személyes történet, valamint a „létezésben vergődés”, azaz a közép-európai történelem globális eseményeinek kiszolgáltatott egyéniség kettőssége valóban alapvető jelentőségű Szabó Magda prózájában. Azonban paradox módon épp ezek a motívumok azok, amelyekből a pálya megítélésének ellentmondásai származnak. A művek kiadói sikere, kvázi eladhatósága, az adaptációk és feldolgozások népszerűsége ellenére ugyanis az életmű kanonikus pozíciója máig bizonytalan. Szabó Magda az irodalomtörténeti kézikönyvekből kimarad, vagy épp a lektűr és az ifjúsági irodalom kategóriájába szorul, reális és (többnyire) lineáris cselekményvezetése okán gyakran éri a korszerűtlenség vádjá. Valóban, a szövegek rendszerint cselekményközpontúak vagy jellemcentrikusak, klasszikus elbeszélői technikákat működtetnek, és felvállalják, felkínálják a bio-

<sup>1</sup> Kabdebó Lóránt: *Egy monográfia címszavai*. Digitális Irodalmi Akadémia, [http://dia.pool.pim.hu/html/szakirodalom/szabo\\_magda/szabo\\_m\\_kabdebo\\_egy\\_monografia.htm](http://dia.pool.pim.hu/html/szakirodalom/szabo_magda/szabo_m_kabdebo_egy_monografia.htm) (Letöltve: 2017. 11. 20.)

gráfiai olvasás lehetőségét. A gördülékeny, áttekinthető szerkezet, az érzékeny környezetrajz, a történelmi kontextualizálás, az egyén morális jellegű, időnként példázatszerű próbatételei éppúgy magukba foglalják a befogadó azonosulásának, a regénybeli szereplők helyzetébe való belehelyezkedésének az igényét; ahogy a mediális áthelyezés (megfilmesítés, színpadra alkalmazás) lehetőségét is hordozzák. Ezzel együtt azonban magukra vonják a könnyed olvashatóság, a fordulatokra és emóciókra építő zsánerjellegű beszédmód gyanúját is.

Igaz ez az *Abigélre*<sup>2</sup> is, amelyet legtöbbször az ifjúsági irodalom kategóriájába sorolnak, ezen belül rendhagyó lányregényként emlegetnek, amely azonban szerkezetében, karakterábrázolásában a szerző egyik leginkább átgondolt, többféle regénypoétikai hagyomány elemeit hasznosító műve. (Hozzátehetjük, egy vállaltan ifjúsági műben inkább erény, mint hátrány a cselekményközpontúság és az áttekinthető szerkezet.) A mű legfőbb pozitívuma, hogy egy közép-európai traumát – a második világháború társadalmi és ideológiai kérdéseit – egy kamaszlány sorsán keresztül, és egy zárt közösség működési mechanizmusainak opposíciójában képes felmutatni. A személyes mikrotörténet (Gina nevelődése, kvázi felnőtté válása) egy bentlakásos iskolai közegben játszódik, amely azonban a történelem és a politika makrodíszletei közé illeszkedik. A kamaszlány egyéni dilemmái (a lányregény elemei), az iskolán belüli interszubjektív viszonyok és kollektív erőterek alakulása (az iskola-, börtön- vagy katonaságotematikájú történetek sajátossága), valamint az egyéni életutat elkerülhetetlenül befolyásoló globális események (a történelmi regények mozzanatai) illeszkednek finoman egymásba. Ennek köszönhetően az *Abigél* éppúgy szól az aktuális szituációkhoz kötődő morális döntésekről, ahogy a hatalmi struktúrák vagy a közösségi normák fenntartásának a szükségességéről is – ez az az aspektus, amely leginkább túlmutat a lányregény kategóriáján. Az alábbiakban a regénybeli hatalmi struktúrák területiális és korporális vonatkozásait, valamint ezeknek az interszubjektív viszonyokra, az egyéni és kollektív identitásra gyakorolt hatását vizsgálom, különös tekintettel a válság, az uniformizálás és az ajándék fogalmára.

A regény dinamikus történelmi szituációban, válsághelyzetben, a második világháború idején játszódik. A bentlakásos iskola mint a külvilágtól elzárt, önálló szabályrendszer szerint működő közeg, Foucault kifejezésével, maga is egyfajta válságheterotópiának<sup>3</sup> tekinthető: olyan intézményről van szó, amely-

<sup>2</sup> Szabó Magda: *Abigél*. Budapest, Móra, 2006. A későbbiekben ebből a kiadványból idézek, az idézet pontos helyét a törzsszövegben oldalszámmal jelzem.

<sup>3</sup> Michel Foucault: *Eltérő terek*. In: uő: *Nyelv a végtelenhez*. Ford. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin betűk, 2000. 147–157.

nek létezése, és a társadalom egyéb területeitől való elhatároltsága paradox módon a társadalmi rend fenntartásához járul hozzá, amennyiben a nevelés, az oktatás, és a szocializáció rendhagyó, speciális formáját valósítja meg. Az *Iskola a határon* katonai szigorral működő közege, vagy a *Légy jó mindhalálig* debreceni kollégiuma, a *Hangyaboly* zárdája, és nem utolsósorban az *Abigél* erődként működő, a külvilágból érkező impulzusokat visszatartó iskolája is bizonyos értelemben a társadalmi rétegzettséget miniatürizáló világ, egyszerre privilegizált és tiltott hely. Az életforma kötöttségei az egyén fejlesztését szolgálják, a bentlakásos iskola képzetéhez így a kiválóság, a kiválasztottság fogalma társul; másrészt azonban a közeg a társadalmi tabuk (például a nemi, a generációs vagy a vallási szeparáció) terepeként is megjelenik.

Foucault a *Felügyelet és büntetés*ben a XVII–XVIII. századi mintára működő oktatási intézményeket, a katonai, a keresztény iskolákat, vagy a műhelyek rendszerét a társadalmi szintű fegyelmezés egy típusaként azonosítja, amely a felnövekvő generációk (és környezetük) ellenőrzését vállalja fel, és a képzés, a nevelődés folyamatát egyaránt feszes keretek között tartja:

Felrajzolódott a fegyelem két képe. Az egyik véglet a fegyelemblokád, a társadalom peremén kívül felállított zárt intézmény, negatív funkciók felé terelve: álljt mond a bűnnek, megszünteti az érintkezést, felfüggeszti az időt. A másik véglet a panoptikusság, a fegyelemgépezet: funkcionális elrendezés, amelynek a hatalom gyakorlatát kell kibővítenie, gyorsabbá, könnyebbé, hatékonyabbá tennie, ravasz kényszerítések terve egy eljövendő társadalom számára. [...] A keresztény iskoláknak így nemcsak egyszerűen engedelmes gyerekeket kell képezniük; a szülők ellenőrzését is lehetővé kell tenniük, tudakozódniuk kell életmódjukról, anyagi erőforrásaikról, buzgóságukról, erkölcsaikről. Az iskola arra törekszik, hogy parányi társadalmi obszervatóriummal váljék, hogy a felnőttekre is kiterjessze a hatását és állandó ellenőrzése alá vonja őket.<sup>4</sup>

Ilyen értelemben minden heterotópia meghatározott társadalmi funkcióval bír, amely azonban – a társadalom struktúrájának átalakulásával párhuzamosan – változhat: az *Abigél*ben a Matula elsődlegesen az életkori elzárás eszköze, másodlagosan – a háború kontextusában – azonban védelmi közegként kezd működni: olyan szakrális, tabusított helyről van szó, amely számára az egyház jogosítványai védelmet jelentenek az állami/polgári/katonai törvényekkel szemben. A tanulók születési adatai, családi körülményei, anyagi helyzete a

<sup>4</sup> Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés*. Ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Budapest, Gondolat, 1990. 285. 288.

Matulában is ellenőrzött, erre utalnak a lányok kijelentései a tandíjra vonatkozóan, Torma Gedeon utalásai a kedvezményes helyekre, a túljelentkezésre, valamint az akváriumos jelenet, amely során kiemelték a problémás származású tanulók nyilvántartási papírjait (tudjuk, később Abigél segítségével, hamis dokumentumokkal lesznek helyettesítve). A Matula egy, a külvilágnál tökéletesebb, kerekesebb, szabályozottabb alternatív valóságot hoz létre, amelyet a zárt közösség formális (a házirend) és informális (az osztályközösség, az iskola-közösség életén belül működő) szabályzata befolyásol. Vallási keretek között működik (református), militáns jellegű struktúrában (meghatározott hierarchia, szabályrendszer, öltözködési és testápolási, testedzési, tanulási rend jellemzi). Egyszerre jelenti a kiemelkedést a társadalomból (a hátrányos helyzetű, vidéki családból származó diákok számára), és az elrejtőzést (Gina és a háborúban problémás származású diákok számára). A bentlakásos iskolában a különböző szociális háttérrel, kontextussal rendelkező egyének kerülnek egymás mellé, az intézmény azonban olyan térként működik, amely hermetikusan elzár minden korábbi kontextust, és érintkezés legfeljebb a város helyszíneivel, közvetve a városlakókkal és más iskolákkal van.

A belépés rítusok sorozata: a diákok beöltöztetése, a személyes tárgyak lefoglalása az uniformizálást és a test szabályozását (a nőiesség megtagadását) egyaránt jelenti:

Zsuzsanna a raktárba vitte, ahol a raktáros testvértől átvették a felszerelését. Beparancsolták egy öltözőfülkébe, ahol nemcsak ruhát kellett cserélnie, hanem fehérneműt is. A raktáros olyan szemrehányó pillantással hajtogatta össze Gina kombinéját, amelyen kiterjesztett szárnyú kék madarak szálltak valami tó felett a sárga selymen, mintha Gina madarai valami speciális, idegen ragály veszélyét hozták volna be a raktárfalak közé. Az új intézeti fehérnemű, az iskolaruhák, a kalapok, a kesztyűk, a kabátok, amelyekkel régi kabátjait kicserélték, a kötény, amelyről most közletről vette észre, hogy az ujja alján még egy rászerezelt könyökvédő is díszlik, minden, amit kapott, megfelelő méretű volt, s anyagát tekintve is kifogástalan, csak olyan riasztóan esetlen, mintha valaki – a tervező – azon mesterkedett volna, hogy öltöztesse fel a Matula intézet növendékeit úgy, hogy ne igen vonják magukra senki tekintetét, hacsak azért nem, hogy borzadva megbámulja, mivé lehet torzítani egy kedves kislányruhát, vagy hogy lehet úgy megvarrni egy leginkább matróruhához hasonlító ünneplőt, hogy ne legyen hegyes kivágása, hanem magasan záródjék, kis, fojtogató, hímzett gallérral, amelyen fehér tulipánok hirdetik az ünnepi alkalmat matrógallér és masni helyett. (27.)

Erving Goffman szerint a társadalom minden tagja szerepet játszik, amelynek az egyéni létezés számos aspektusa (így az öltözete is) része.<sup>5</sup> Az egyenruha annak jelzése, hogy a totális intézmények totálisan birtokba veszik a személyt (ilyenek a börtönök, a gyógyászati intézmények, a szerzetesrendek, a katonaság, és bizonyos mértékig az iskolák is)<sup>6</sup>. A Matulát a regény narrációja gyakran azonosítja börtönnel, vagy olyan leírásokat használ, amelyek az erődítmény, a vár, vagy a katonai épület megjelölésére is alkalmasak lennének. Egy ilyen intézményben az „én” egyéni vonásai, igényei háttérbe szorulnak a közösség értékrendje és szempontrendszer mögött. Az uniformizálás arctalanít, így az interszubjektív viszonyok létesülési lehetőségét is korlátozza – csakis az adott szerep szerint létesülhetnek a kapcsolatok. Ez kontrasztot jelent Gina előző életéhez képest, ahol a társasági élet nélkülözte az iskolai életkori és státuszfüggő hierarchiát:

Prédikáció alatt megpróbálta kitalálni, hogy ha viselhetné a rendes ruháit, és szabadna normálisan fészéködni, ha nem az erődben laknék, hanem otthon vagy Mimó néninél, és úgy élhetne, ahogy Pesten élt, ugyan hogy beszélhetne ő Kalmár Péterrel, ha társaságban találkozhatnának, és mit mondanának egymásnak. Nagynénje teáin idősebb tisztekkel is táncolt már, mint ez a férfi. Milyen csillogó, szőke haja van, és milyen szépen metszett profilja; katonás ez az arc valamiképpen, olyan bátor, olyan határozott. Gina szerette a képeket, sokat járt Marszell-lal tárlatra, múzeumba, külföldön is mindig megnézte a híres gyűjteményeket. Kalmár arca olyan volt, mint egy nagyon csinos Szent György. Majdnem elnevette magát a felismeréstől. (53.)

Amikor Gina a virágládába rejt az értékeit, voltaképp korábbi személyiségének jeleit, maradványait őrzí meg. A személytelenítés totalizálása megy végbe Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* című disztópiájában, ahol az eltérő színű, fazonú uniformisok a társadalom által elfogadott női szerepeket jelölik, kizárva a szerepváltás lehetőségét.<sup>7</sup> A Matulában annyiban hasonló az egyen-

<sup>5</sup> Vö. Erving Goffman: The Interaction Order. American Sociological Association. *American Sociological Review*, 1983/02. 1–17.

<sup>6</sup> Ld. részletesen itt: Erving Goffman: *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York, Anchor, 1961.

<sup>7</sup> Vö. „Az eltakart test feminin – persze nem biológiai, hanem mitológiai értelemben. Az a tény, hogy a polgári és a puritán éráról kezdve a divat a nőhöz kapcsolódik, kettős index-relációról árulkodik: a divat és valamiféle rejtőzködő test, másfelől pedig a nő és valamiféle rejtőzködő szexualitás között létesített megfeleltetésről. Ez a megfeleltetés nem (vagy csak kevésbé) létezett a XVIII. századig (a szertartásos társadalmakban



ruha szerepe, hogy funkcionális, jelöl valamit, rámutat valamire – ez esetben arra, hogy egy szigorú intézmény családi kötelekébe tartozik a viselője, aki meghatározott értékrend és napirend, szabályrendszer mentén él az intézményben. Eszerint a puritán értékek, a világi hívságok mellőzése erény, a funkcionális tárgyak és fogyasztási cikkek használata elvárás, minden egyéb élvezet mellőzhető. De a regényben az egyenruha sok esetben az elfedést szolgálja, a viselője valódi státuszát elrejtve egyfajta maszkként szolgál. A szökés idején a diakonissza-egyenruha Gina inkognitóját segíti. Kuncz Feri katonai uniformisa pedig a megtévesztés eszköze (hiszen az egyenruha olyan, a hadnagyból hiányzó tulajdonságokat asszociál, mint a morál, a humánus, a hitelesség, a lojalitás és a lovagiasság), de a hadnagy-egyenruha hatalmi jelkép is. A fordulat után nemcsak a hazai hadsereget, hanem a szövetségeseket, az aktuális végrehajtó hatalmat is jelképezi.

Az uniformizálás rendszerint kizárja a testiséget, a regény azonban Zsuzsanna testvér figurájában az egyenruha mögötti rejtett nőiesség és szexus érzékeltetésének is teret ad, máshol pedig a felnőttek közötti vonzalom árnyalatai kapnak teret. Példa erre a kirándulás, ahol rendkívül pontos korporális leírások mutatják meg König erőfeszítéseit, hogy ne adja jelét a Zsuzsanna iránti vonzalomnak:

Ez szebb volt minden szépségnél és izgalmasabb minden izgalomnál! König, a figura, hát nem rándul össze az ajka, mihelyt meglátja, hogy Kalmár és Zsuzsanna összehajol?” Majd, amikor Zsuzsanna legurul a töltésről: „König vállá megrezdült, a keze is, mintha súrolta volna tudatát a gondolat: ha utánakapna, tán fenntarthatná, míg visszanyeri az egyensúlyát, de csak bámult rá gyámoltalanul [...]. Egyetlen másodperc alatt oly sokat kellett befogadni a szemeknek: amint Zsuzsanna eltűnik előlük, ahogy az egész ötödik ledobja a kosarát és a töltés felé rohan, König arcát, amely előbb vérpiros lett, aztán sápadt, a mozdulatot, amellyel majdnem a prefekta után ugrott, de aztán meggondolta magát, és csupán odalépett a töltés szélére, onnan nézett a diakonissza után rémülten és érdeklődve. (170.)

---

pedig bizonynal egyáltalán nem) – napjainkban pedig ismét eltűnőben van. Amikor – mint számunkra – felvetődik a rejtőzködő szexualitásnak és a test tiltott igazságának problémája, amikor maga a divat is semlegesíti az öltözködés és a test szembenállását, akkor a nő és a divat közötti affinitás fokozatosan megszűnik – a divat általánossá válik, mind kevésbé marad az egyik nem vagy egy korcsoport osztályrésze.” (Jean Baudrillard: *A divat, avagy a kód elbűvölő képessége*. In: Klaniczay Gábor, S. Nagy Katalin (szerk.): *Divatszociológia*. Ford. Bodnár György és tsai. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982. 73–74.

König viselkedésének háttérében a vonzalom intimitása áll, ám a Matula szabályai szerint is indokolható, az intézet ugyanis a testi megnyilvánulásokat, működéseket is az öltözethez hasonló szigorral szabályozza. Például az étkezés ideje, rituáléja, az ételek minősége egyaránt kötött: ennek háttérében egyrészt a kereszténység azon elképzelése áll, mely szerint a lélek a test szabályozásán keresztül befolyásolható; másrészt a fegyelmező és büntető intézetek konvenciója, amely a tevékenységek korlátozását a nevelés eszközének tekinti. Figyelemreméltó Barthes megállapítása, amely az öltözet és az étkezés párhuzamát veti fel a funkcionalitás szempontjából:

[...] a valóságos ruha, bármennyire funkcionális legyen is, mindig rendelkezik valamilyen jelszerű elemmel, amennyiben minden funkció legalább önmagát jelöli. A munkaruha arra való, hogy dolgozzanak benne, de a munkát is hirdeti; az esőkabát megvéd az esőtől, de jelzi is ezt. Ezt (a valóság szintjén lezajló) cseremozgást a funkció és a jel között valószínűleg számos kulturális tárgyban megtaláljuk. Így például az ennivaló egyaránt alá van rendelve egy fiziológiai szükségletnek és egy szemantikai státusnak: a táplálék jóllakat és jelöl; egyszerre kielégülés és kommunikáció.<sup>8</sup>

A növendékek alkalmazkodnak az iskolai előírásokhoz, amelynek réseibe azonban beleírják saját szokásaikat, játékaikat, babonáikat, apró élvezeteiket – azaz a csoportidentitást a felnőttek világával szemben létrehozó gesztusaikat. A közösséghez való alkalmazkodás elvárása evolúciós kritérium: az állatvilágban sem ritka, hogy a gyengébb, a külsődleges jegyeiben (például színében, illatanyagában) különböző, vagy a csoportidentitást és a csoporton belüli hierarchiát nem elfogadó egyedet kirekesztik. Vitay „árulása” a terrárium kapcsán azért vezet kiközösítéshez, mert a belső, informális szabályokat rúgja fel. Az engesztelés fázisai pedig (a postán kapott sütemény, amit az osztály nem fogyaszt el, hanem „eltemet” kertészkedés közben; a Hajda úr cukrászdájában rendelt torta, amit ugyan megesznek a növendékek, de a perselypénzből ki is fizetik) – ezek az étkezés vagy a táplálék kultúrtörténetében megjelenő tiltásokat is felidéznek. A Matulában az édesség (az öncélú, élvezeti alapon történő táplálkozás) ritka és kíváncsi, csábító, amely így a teremtéstörténet csábításával, ősbűnével is összefüggésbe hozható, de evolúciós kontextusban is értelmezhető. A táplálék az utóbbi értelemben egzisztenciális követelmény és hatalmi jelkép egyszerre, hiszen az állatvilágban az az állat tekinthető dominánsnak, amely a táplálékot

---

<sup>8</sup> Roland Barthes: *A divat rendszere = Divatszociológia*. 149.

képes megszerezni, és amelyik először fogyaszt belőle.<sup>9</sup> A kiközösítettől elfogadott ajándék egyet jelent a behódolással, és – Marcel Mauss antropológiai kutatásai alapján – a szövetség elfogadásával is, így egyfajta pacifizáló gesztusnak is tekinthető. Vitay tábornok süteményeinek, sőt a Gina által el nem fogyasztott kompótnak a visszautasítása ilyen értelemben kollektív üzenet arról, hogy nincs engesztelődés, nincs szövetség és befogadás.<sup>10</sup>

Érdekes, hogy a regényben a jelentős fordulatok a süteménnyel, az ünnep eseményével függnek össze. Gina Horn Mici kakaós-süteményes vacsoráján próbálkozik először a szökéssel. Hajda úr cukrászdájában tudja meg az igazságot a háborúról és apja szerepéről. Süteményt vesz Torma Piroskának, amikor másodszor, Kuncz Ferivel akar elszökni. És a Horn Mici által szervezett Gedeon-napon szökik meg ténylegesen („[...] az összes maradék lisztemet felsütöttem délután ezeknek a gyerekeknek” – mondja Horn Mici). Ezek a rendkívüli alkalmak voltaképp rést ütnek a Matula zártságán, mintha a heterotópiában egy másik heterotópia is megnyílna, és újabb átmeneti helyek létesülnének. A regényben ilyen Horn Mici háza, Abigél szobra, a templom és az utca. Ezek mindegyike egyszerre nyitott és zárt, megközelítésük rítusokhoz kötött, és miközben fellazítják a belső hatalmi struktúrát, beengedik a külvilágot. A heterotópiák tehát szükségszerűen újabb heterotópiákat termelnek, rámutatva arra, hogy bármilyen szigorú rendszerben létezünk is, a válságokat kirekesztő „ke-  
rek egész, fekete-fehér, zömök világ” csak ideig-óráig fenntartható.

<sup>9</sup> Forgács Attila: *Az évés lélektana*. Budapest, Akadémiai, 2013. 47–48.

<sup>10</sup> Vö. Marcel Mauss: Tanulmány az ajándékról: Az ajándékcseré formája és értelme az archaikus társadalmakban. Ford. Saly Noémi. *Café Babel*, 23. szám (Pénz), 91–101.

## **„Csak játsszátok a hülye játékaitokat ebben a börtönben”: Transzlokalitás, transzgresszió és identitás Szabó Magda *Abigél* című regényében**

Bár Szabó Magda egyik legismertebb műve az *Abigél*, a tudományos diskurzusból méltatlanul kimaradt a regény, igen kevés tudományos értékű kritika vagy tanulmány készült róla. A regény eredeti megjelenésekor – bizonyára részben üzleti megfontolásból – a „lányregény” műfaji kategóriába került, és az ezzel automatikusan járó tömegirodalmi vagy „irodalom alatti” besorolás bélyegét azóta sem sikerült levetkőznie: nem kapta meg azt az irodalomtörténeti és értelmezői figyelmet, amely poétikai összetettsége alapján megilletné. Ebben a jelenségben arra az elgondolásra ismerhetünk rá, hogy a lányregény minden esetben gyenge, komolytalan, csak szórakoztatni vágyó alkotás, Pomogáts Béla szavaival „van könyv, amely már külső megjelenésével elárulja, hogy célja nem más, mint kielégíteni a szórakoztatás igényeit, ilyenek a [...] lányregénysorozatok”.<sup>1</sup> Soltész Márton az *Abigél*-ről szóló tanulmányában, amelyben összegyűjti az *Abigél*-lel kapcsolatos értelmezéseket, kijelenti, hogy „olybá tűnik: az »ifjúsági irodalom« olvasása egyúttal mindig felületes olvasást, redukatív értelmezést is jelent.”<sup>2</sup>

Szabó Magda *Abigél*-je 1970-ben jelent meg először a Móra Könyvkiadó Csíkos könyvek sorozatában. Az, hogy egy fiatal lányok számára szánt sorozatban jelent meg, talán predesztinálta arra, hogy kevésbé vegyék komolyan, mint Szabó Magda más regényeit. Az *Abigél* hamar nagy népszerűsége tett szert, már a 70-es és 80-as években több nyelvre lefordították. 1978-ban Zsurzs Éva rendezésében forgattak belőle négyrészes tévéjátékot, melynek forgatókönyvét maga Szabó Magda írta. Kocsák Tibor, Somogyi Szilárd és Miklós Tibor musicalt írt a regényből, amelyet 2008-ban mutattak be a Budapesti Operettszínházban. A tévéjáték és a musical mellett mi sem bizonyítja jobban a Matula világának népszerűségét, mint az, hogy a 2005-ös A Nagy Könyv szavazáson harmadik helyezett lett az *Abigél*.

Jelen tanulmányom célja, hogy egyrészt bizonyítsam, hogy Szabó Magda *Abigél*-je érdemes a tudományos érdeklődésre, másrészt bemutassam, miképpen

<sup>1</sup> Pomogáts Béla: A mai magyar lektűr irodalom. *Literatúra*, 1979/1. 30–33. 30.

<sup>2</sup> Soltész Márton: Debreceni Georgikon: Közelítések Szabó Magda *Abigél* című regényéhez. *Kortárs*, 2017/10. 77–89. 79.

értelmezhető a regény a térelmélet szempontjai alapján, milyen kapcsolat van a főszereplő identitása és a regény terei között, továbbá, hogy a helyszínek közti mozgás milyen hatással van a főszereplő identitásának alakulására.

A regény elemzésekor központi szempont volt számomra az identitás alakulása. Az identitás a pszichológia és a szociológia alapfogalmai közé tartozik, de irodalmi jelentősége is elvitathatatlan, amit az is mutat, hogy az említett diszciplínák is gyakran folyamodnak irodalmi példákhoz, ha a személyes identitás kialakulását, válságát, megváltozását, vagy a kollektív identitások közötti feszültséget modellezik. Az ezzel kapcsolatos jelenségek már a kezdetektől, az alapvető mitikus narratív sémáktól fogva megjelennek az irodalomban. A huszadik századi modernitás azonban új fénybe állította az identitás kérdéseit. A különféle emancipációs és polgárjogi mozgalmak – csakúgy, mint az ezekhez kapcsolódó elméletrendszer, mint a feminizmus, posztkolonializmus stb. – mind szélesebb körben vetették fel a szabad identitásválasztás lehetőségét, és tették vita tárgyává a születési körülmények (biológiai nem, bőrszín, etnikum stb.) egyéni életet determináló hatásait. Úgy gondolom, hogy a regény középontjában az identitás megváltozása, kérdésessé válása áll.

Az elemzés során Charles Horton Cooley identitás-fogalmából és Brickell és Datta transzlokalitás fogalmából indulok ki. Cooley változó jelenségnek gondolja az identitást. Úgy véli, hogy a személyiség folyamatosan alakul a társadalmi kapcsolatok hatására, ezt *tükkör-énnek* nevezi, úgy gondolja, alapvetően az határoz meg minket, hogy mások mit gondolnak rólunk, és mi erre hogyan reflektálunk.<sup>3</sup> Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a környezetünkben rólunk élő kép és saját identitásunk megegyezik, csupán azt, hogy ennek a képnek a tudomásul vétele és ehhez való viszonyulásunk hatással van az identitásunkra. A transzlokalitás vizsgálata egy viszonylag új terület, a transzlokalitás a transznacionalizmussal szemben nem csupán az országhatárokon átnyúló mozgást teszi vizsgálat tárgyává, tehát nem a szűkebb értelemben vett migrációt, hanem a falu és a város, a város és a város, sőt az élet mindennapi terei közötti mozgás is vizsgálendő kérdéssé válik. Ahogyan Brickell és Datta írja: „Ha túllépünk a nemzeti tér elsődlegességén, fel kell térképeznünk, hogy más terek és helyek hogyan válnak fontossá a migrációban és a mozgásban.”<sup>4</sup> Elemzésem középontjában a transzlokalitás és az identitás összefüggései állnak.

Az *Abigél* első oldalain Vitay Georgina elhagyja korábbi otthonát, és élete

<sup>3</sup> Charles Horton Cooley: *Human Nature and the Social Order*. New Brunswick–London, Transaction Publishers, 2009. 184–185.

<sup>4</sup> Katherine Brickell, Ayona Datta: *Introduction: Translocal Geographies*. In: Katherine Brickell, Ayona Datta (szerk.): *Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections*. Farnham–Burlington, Ashgotta, 2011. 3–20. 4. (Saját fordítás.)

óriási fordulatot vesz. Budapesten Gina a felső-középosztálybeli fiatal lányok gondtalan életét éli, a háborúról nagyon keveset tud. Amikor apja, Vitay tábornok elindul vele a Matula felé, egész korábbi életének búcsút kell mondania, mely egyértelműen a családi házhoz és Budapesthez kötődik, hiszen korábban sosem hagyta el hosszabb időre a fővárost: „Éjjel gondolatban már elbúcsúzott a háztól és azoktól, akiket szeretett, nem nézett vissza sem az otthonára, se Róza nénire, aki hűségesen integetett, mikor a tábornok elindította az autóját.”<sup>5</sup> Budapest elhagyása Gina identitásának alakulásában kulcsszerepet tölt be, hiszen Budapesthez tartozása volt az egyik biztos pont az életében, amelyhez képest elhelyezte magát a világban. Emellett az új környezetbe kerülés önmagában is identitásváltozást vonhat maga után, hiszen – ahogy már említettem – Cooley elmélete szerint a körülöttünk élők rólunk alkotott véleménye határozza meg identitásunkat.

Mikor Árkodra érkezésük előtt megállnak reggelizni „a folyó menti városban” (15.), egy heterotopikus helyre kerülnek. A heterotopikus helyeket Michel Foucault *Eltérő terek* című írásában mutatja be. Foucault szerint míg a korábbi évszázadokban a válság heterotópiáinak volt fontos szerepe, mára a deviáció heterotópiáiról beszélhetünk (pl. börtön, öregek otthona). A heterotópia alapelvei Foucault műve alapján: minden kultúrában jelen vannak, „egy társadalom, történelmének során, nagyon különbözőképpen működtethet egy létező és fenn is maradó heterotópiát”, a heterotópia egy helyen több teret egyesíthet, „[a] heterotópiák általában az idő feldarabolásával járnak”, „[a] heterotópiák mindig nyitások és zárások rendszerét feltételezik”, feladatuk kétféle lehet, vagy „egy illúziókkal teli teret” hoznak létre, vagy egy másik reális teret teremtenek meg.<sup>6</sup> A heterotópiát jelen tanulmányban elsősorban nem egy kultúra, hanem személyek és legfőképpen az identitás szempontjából értelmezem. A meg nem nevezett folyómenti város azért tekinthető heterotopikus helynek, mert több teret egyesít, erre mutat az is, hogy egy folyó mellett fekszik, illetve egyszerre új életének nyitánya és régi életének lezárása ez a hely. Gina itt egyszerre budapesti, jó családból származó, gazdag és elkényeztetett gyermek és leendő árkodi diák, egyszerre tartozik mindkét szerepbe és egyikbe sem. Gina identitása már itt elbizonytalanodik. Az, hogy ez egy heterotopikus hely abban is kifejeződik, hogy semmilyen különleges ismertetőjele nincs a regényben az elhelyezkedésén kívül.

<sup>5</sup> Szabó Magda: *Abigél*. Budapest, Móra, 1970. 14. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

<sup>6</sup> Michel Foucault: *Eltérő terek*. Ford. Sutyák Tibor. In: Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 147–155. 150–154.



Gina és az apja kapcsolata is megváltozik. Budapesten szorosan kötődik egymáshoz apa és lánya, de itt kettejük kapcsolatába már az apa részéről titkok, Gina részéről ellenszenv vegyül. Vitay tábornok mintegy kiengesztelésül vásárolja meg a lányának a nyakláncot a holdas medállal, Gina pedig azért vesz apjának, aki nem dohányzik, hamutartót, hogy ellenérzését fejezze ki a bentlakásos iskolával szemben, apját úgy kezeli, mint egy idegent. Árkodra érkezésük előtt még megállnak egyszer az országúton, itt már egyértelmű, hogy kapcsolatuk megváltozott: „Megcsókolták egymást, ügyetlenül és boldogtalanul, mintha attól, ami nem mondódott ki közöttük, máris valami jóvátehetetlenül megváltozott volna.” (19.)

Árkod úgy jelenik meg a regényben, mint egy város, amely semelyik másik városhoz sem hasonlít, ez a tér kikerül a hagyományos viszonyítási rendszerekből, külön áll, ráadásul a határnál fekszik, ezzel is jelezve, hogy egy külön világ, saját szabályokkal: „Gina nem tudta eldönteni, hogy mi érez a láttán, mert sose látott még ilyen várost. Árkod nem hasonlított sem a fővároshoz, se más, külföldi városokhoz, ahol valaha járt; később, sokkal később már tudta, hogy Árkod voltaképpen nem hasonlított semmi máshoz önmagán kívül, kerek egész volt, fehér-fekete, külön világ.” (19.) Ennek a sajátos világnak lesz az erődje a Matula, a lánynevelő intézet, amely annak ellenére, hogy a regényben nagyrészt feminin térként tűnik fel, megjelenésében erősen maszkulin: „Ez is zömök – gondolta Gina. – Zömök, rideg, fehér. Pici ablakai vannak, vassal pánolt kapuja, az ablakain meg rács. Rettenetesen régi hely lehet, és nem is olyan, mint egy iskola. Máshoz hasonlít. Leginkább olyan, mint egy erőd.” (20.) Ez a tér még Árkodon belül is elválasztott. Nem véletlen, hogy már ekkor is csupán az igazgató irodájának ajtajában, egy viszonylag külső térben képes Gina és az apja még valóban beszélni az iskolán kívüli világról, az apa lehetséges újránősüléséről. Az iskola belseje egy erősen feminin tér, ezek a nők elválasztottak a város többi részétől, a férfi tanárok külön, zárt ajtó mögötti lakrészben élnek, s bár látszólag a férfiak irányítják, ahogy gyakran a feminin tereket, a nők világába csak nagyobb kihágások esetén szólnak bele.

Az irodában Gina egy térképet lát, amelyre kis kék zászlókat tűztek, amelyek a különböző külföldi testvérintézményeket jelölik, ez is jelzi az intézmény európaiságát és azt, hogy egy sajátos világot teremt az iskola, amely hasonlatosabb a testvérintézményekben folyó élethez, mint a külső világhoz. Az iskola olyan szempontból tekinthető heterotopikus helynek, hogy egy a külvilágtól eltérő, sajátos, de reális teret teremt meg.

Ginától minden személyes identitását, társadalmi osztályhoz tartozását jelölő holmit elvesznek (az ezüstitűt a medállal, saját ruháit, törülközőit, szappanját és fogkefáját), ormótlan egyenruhába kell öltöznie, és befonnia a haját.



Amellett, hogy ez biztosítja, hogy a diákok között ne legyen különbség, el is választja Ginát a társadalomban elfoglalt korábbi helyétől, és megváltoztatja mások róla alkotott képét. A pesti, felső-középosztálybeli lány hirtelen matulás diáklány lesz, akinek (valódi) kommunikációra sincs lehetősége, nem tarthat fenn kapcsolatot a családja többi tagjával és a barátaival sem. Ez a hirtelen kiszakítás a megszokott környezetéből identitáskrízissel jár együtt. Nem találja a helyét az új világban, amelynek nem érti, és nem ismeri a szabályait: „Elnyeltek mindenestül. Ez már nem is én vagyok. [...] Még a hajamat is elvették. Most már semmim sincs abból, ami valaha volt.” (29.) Ebben a jelenetben ráismerhetünk Linda McDowell azon megállapítására, hogy testek prezentálásának módjai és a külvilág velük szemben kialakított viszonya függ a terektől és helyektől.<sup>7</sup>

Kétségbeesett kísérlet korábbi identitásának helyreállítására, mikor eldugja a nála felejtett retikülben rejlő – hirtelen kinccsé vált – tulajdonait. A fényképalbum, a púderdoboz, a naptár, a fésű eszköz lesz régi identitásának, legalábbis egy részének megőrzésében. Ugyanez az identitásváltozás elleni tiltakozás, az identitásválság látszik abban, hogy Gina elutasítja a csodatévő Abigél-szobor legendáját és a regény emblematikus jelenetében a diáklányok titkos játékát, a férjhez menést a leltárjegyzékhez. Ezek az események azonban nem korábbi identitásának stabilitását mutatják, inkább azt, hogy milyen ellenállást vált ki benne identitásának kikényszerített átalakulása, a korábbi állapot fenntarthatatlansága – ezt pedig méltán nevezhetjük válságnak.

Mivel ő maga nem hajlandó elfogadni az identitásváltozást és alkalmazkodni az új szabályokhoz, így őt sem fogadja be a Matula világa. Paradox módon ez épp abban nyilvánul meg, hogy bezárják az iskolába, egy olyan térbe száműzve őt, ahol nincsenek barátai, és ahová úgy érzi, hogy nem tartozik. Ez a bezártság a Matula világához köti Ginát, és identitása lassan ugyan, de változik, egyre könnyebben fogadja el a szabályokat, bár még mindig nem érti őket. Figyelemre méltó jelenség, hogy a telefon, a kommunikáció eszköze sem tölti be a szerepét, bár lehetséges telefonálni, ha hívják őket a szüleik, de valódi információáramlás nem folyik, korlátozott, hogy mit mondhatnak el a családjuknak: „– Georgina – mondta a diakonissza –, az osztálytársaid nyilván elmesélték, hogy az intézetből nem továbbítunk panaszos levelet.” (74.) Gina nem térhet vissza korábbi identitásához, de egyelőre egy újat sem képes kialakítani.

Jelentősegteljes, hogy mikor először elhagyhatja a Matulát, Gina a szökésért tervezgeti a templom felé vezető úton. A szökéssel korábbi identitását akarja

<sup>7</sup> Linda McDowell: *Gender, Identity & Place: Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. 34.

visszaállítani, megszüntetve identitásválságát. A Horn Mici-féle uzsonna előtt az ágyában hagy egy búcsúlevelet, amelyben elutasítja az iskolát, sőt börtönné nevezi: „Mindnyájatokat gyűlöltelek. Csak játsszátok a hülye játékaitokat ebben a börtönben, én mindenesetre megszököm. Vitay” (99.) Az uzsonnára menet a Magyar Fájdalom szobrán meglátott felirat könnyörtelenül emlékezteti Ginát és az olvasót arra, hogy épp tart a második világháború, de emellett megmutatja azt is, hogy Árkod sem képes kivonni magát teljesen az eseményekből, a városba is beszívárog a háború. Bár apja katona, Pesten kevésbé foglalkoztatták a nagyvilág eseményei, a Matula zárt világába pedig nem tud betörni a külvilág és a háború, legalábbis ekkor még nem, épp ezért jelenhet meg a regényben börtönként és erődként az épület. A Matulában a napok ugyanúgy telnek, mint 10 vagy 20 évvel ezelőtt, a mikrouniverzum határai még sértetlenek.

Horn Mici háza nagyban eltér a Matula világától, „mesekönyv-ház” (103.), közel a vasútállomáshoz, ez is jelzi, hogy Horn Mici sokkal közelebb áll a nagyvilághoz, mint a Matula vagy akár Árkod egésze. Ez az iskolán kívüli tér szabályokon kívüli is, a diáklányok játszanak, finomságokat uzsonnáznak, csupán az osztályfőnökük és a diakonisszájuk van velük. Ez a jóval kevésbé szabályozott helyzet ad lehetőséget arra, hogy Gina elszökjön. A közösségtől való eltávolodás még ebben a Matulán kívüli térben is csupán a betegség indokával lehetséges. A vasútállomásról, amely egy köztes tér, azonban nem képes kijutni Gina, König, a magyar- és latintanár az ajtóban, a külvilág ajtajában megállítja.

Gina identitása végérvényesen megváltozik, mikor a szökési kísérlet után apja meglátogatja. Figyelemreméltó, hogy csupán a Matula kapuján kívül tudnak valójában beszélni, ekkor még szavak szintjén se kerülhet be a külvilág az iskolába. Hajda úr cukrászdájában mondja el Ginának az apja, hogy valójában miért nem élhet tovább vele Pesten:

Amit most elmondok neked, attól életek függnék. Nem akartam, hogy tudd, nem mintha nem bíznám benned, de se megijeszteni nem kívánalak, sem olyan gondokat zúdítani rád, amelyek elviselésére fiatalnak hittelek. Csakhogy ha most megint magyarázat nélkül hagylak itt, és egyszerűen megparancsolom, hogy itt maradj, anélkül, hogy tudnád, miért, talán valóban megszöksz megint, vagy elkezdesz kételkedni bennem és a szeretetben, amely bennünket összeköt. Hát beszélek, de meglesz az ára. Ettől a pillanattól fogva vége a gyermekkornak, Gina. Felnőtt leszel, és soha többé nem élhetsz már úgy, mint más gyermekek. A magam életét, a sajátodat és a másokét teszem kezedbe. (133.)

A tábornok azért bújta el lányát a távoli, zárt intézetben, hogy megvédje az ellenállásban való részvételének esetleges következményeitől. Mikor visszamennek a Matulához, apja csak az iskoláig kíséri, ezzel is elválasztva a külső és a belső világot, nem viszi be a háború valóságát az iskolába. Az, hogy Gina identitása megváltozik, a testén is meglátszik, nevelői többször az orvoshoz küldik. Hirtelen felnő, emellett Árkodhoz is jobban kezd kötődni, az őt védelmező helyet látja benne, börtönből újra erőddé válik.

A lányok közötti hadakozásnak – amely azzal kezdődött, hogy Gina elárulta az igazgatónak a diákok titkos játékát, a férjhez menést a leltárjegyzékhez – akkor lesz vége, mikor már nem lehet többé letagadni a háború valóságát. A légvédelmi gyakorlat értelmetlenné teszi az apró sértődéseket, a robbanás hangjai feltépik a külvilág és a Matula mikrovilága közti pajzsot: „[N]em azt érezték, hogy próba mindez, szimpla gyakorlat, csak annak a természetellenességét, hogy az ágyból egyenesen a pincébe kellett lerohanniuk, a föld alá, mert esetleg bomba hullhat rájuk egyszer.” (164–165.) Georgina ekkor választja azt, hogy elfogadja a Matula világát, identitásába ekkor beépül a Matula világához tartozás is: „Meg kellett volna köszönnöm, hogy játszanak velem, hogy tudnak valamit, amin nevetni lehet, valamit, aminek semmi köze a háborúhoz, ami nem bomba és halál és veszedelem, a terráriumot, amit adni akartak.” (165.) Ezt is mutatja, hogy ezután Gina egyre inkább részt vesz az iskola életében, „a főváros, a régi környezet, a Sokoray Atala vagy a barátnői képe egyre ritkábban kísértette.” (167.)

A következő kilépés a Matula világából a kirándulás alkalmával történik, ekkor kell újra szembesülniük a külvilággal, és azzal, hogy nem csupán a Kalmár által az iskolában tanított nézet létezik a háborúról. A diákok meglátják az árkodi ellenálló feliratát Magyarország térképe alatt, majd a vonaton utazó katonákkal szembesülnek, akik számára ők jelképezik az otthont, amelyet elhagyni kényszerülnek. A kirándulás során mind a diákok, mind a tanárok kimozdulnak egy pillanatra az iskolában betöltött szerepükből, a mikrovilágon kívül kissé másképp kezdenek viselkedni.

Mikor apja utoljára meglátogatja Ginát, a Matulán belül nem beszélgetnek igazából, szó sem esik a valódi külvilágról, újra csupán az iskolán kívül, a kapuban lehet szó apja valódi munkájáról. Azonban lassan, az idő és a háború előrehaladtával, a háború betör a Matulába, először csupán halkan, a tanárok és diakonisszák által észrevehetetlen módon. Bánki anyukája az iskolába utazik, hogy elmondja lányának, származásuk miatt veszélyben vannak. Az Abigél legendája mögé rejtőző König avatkozik közbe, kilopja a bajba került tanulók iratait, és új, hamisított iratokat biztosít nekik, így megóvva a diákok és a Matula biztonságát.

A karácsony zilálja szét a viszonylagos nyugalmat, Gina magányos a szinte üres intézetben és aggódik apja miatt, tehát újra ki akar törni a Matula világából, telefonálni próbál, ám ahogy korábban is láthattuk, a valódi kommunikáció a Matula és a külvilág között nem lehetséges. Gina ekkor újra a Matula világába van zárva, a külvilágba vágyakozás büntetése minden esetben bezártság. Ugyanez történik, mikor rajtakapják a retiküljéből kimentett holmik rejtegetésén.

Mikor Kuncz hadnagy – aki Budapesten azért udvarolt Ginának, hogy apját megfigyelje, most pedig magával szeretné vinni, hogy vele zsarolják apját – feltűnik Árkodon, csupán egy titkos terv segítségével tud beszélni Ginával, a zárt kapunál éjszaka, a Matula határán. De hamarosan Kuncz Feri bemegy a Matulába, ez pedig jelzi, hogy széttöredezik az iskola védőpajzsa, a külvilág és a háború végleg betör az iskolába. Bár még egy rövid ideig az iskola biztonságos helynek tűnik, Gina bezárása egyszerre megbünteti őt az iskola elhagyásának vágya miatt és megvédi őt. A Gedeon-napon azonban egyértelművé válik, hogy a Matula többé már nem képes megvédeni a diákjait. Először Horn Mici forgatja fel a Matula rendjét, majd a diákok által véletlenül meghallott hír a frontról: „Csapataink arcvonalát átrendeztük és kiegyenesítettük”. (331.) Végül a Kukuriku igazgatójának, Ruppertnek az érkezése és általa hozott hír – „a miniszter úr március harmincegyedikével az összes iskolát bezárta” (357.) – mutatja, hogy az iskola többé nem tudja betölteni védelmező funkcióját.

Most, hogy a külvilág végérvényesen betört az eddig biztonságosnak hitt mikrovilágba, Gina szökése is teljesen más, mint mikor Horn Micitől ment a vasútállomásra. A vaskapu feltárul, Horn Mici házában pedig egy új életre, egy új identitásváltozásra készül, új nevet kell felvennie, más családhoz tartozónak kell vallania magát, ráadásul újra társadalmi osztályt is váltania kell. Ám nem csupán Gina identitása változik ekkor, Könignek fel kell fednie magát Zsuzsanna, a diakonissza előtt, el kell árulnia, hogy ő segítette a diákokat Abigél képében.

Láthattuk, hogy Gina identitása mindig változik, mikor a városok között mozog, a Matulába érkezésekor pedig identitásválságot él át a rákényszerített változás miatt. A regényben Árkod és azon belül a Matula külön mikrovilágként jelenik meg, amelybe a külvilág csak nehézségek árán, a háború előrehaladásával képes betörni, azonban amint megszűnik a mikrovilág jellege, az iskola sem képes tovább működni. Csupán a háború befejezése után nyílik ki újra az iskola kapuja, hogy változatlan szabályokkal várja a diáklányokat.

# **SZABÓ MAGDA LÍRÁJA**



Kapus Erika

## „Tükörarcú álmodás” Érintkezési pontok Czóbel Minka és Szabó Magda lírájában

„[...] az Én nem változatlan, határozott, élesen  
körülhatárolt egység.

Nem változatlansága, nem a másoktól való  
megkülönböztetés lehetősége

és nem éles körülhatároltsága fontos...

Csak a folytonosság fontos.”

(Hermann Bahr: *A menthetetlen én*)<sup>1</sup>

### Bevezetés

Czóbel Minka és Szabó Magda közös hangjának megtalálásához lírájuk összeolvasása vezetheti el az elemzőt. Czóbel szélesebb körben teljesen ismeretlen lírai életműve olyan kérdéseket vet fel, s olyan formai megoldásokkal dolgozik, melyek mind az irodalomtörténetírás számára hasznos szempontokat adhatnak, mind a középiskolai és felsőoktatás terén értékes eszközei/tárgyai lehetnek a szövegolvasási tréningeknek. Szabó Magda életműve pedig, noha vitathatatlanul részét képezi bizonyos kánonoknak, a recepciót olvasva úgy tűnhet, leginkább csak zárványként tartalmazza a lírát, holott az nélkülözhetetlen állomás mind a háború után megújuló magyar líra elemzése szempontjából, mind szűkebben a női líra történetében,<sup>2</sup> illetve az Újhold-kör szövegeinek vizsgálatakor. Tanulmányom célja, hogy e két lírát néhány olyan motívum mentén olvassam össze, melyeket egy előzetes összehasonlító szövegbányászati eljárás adatai alapján választok ki a digitális bölcsészet online rendelkezésre álló eszközeivel. Ugyanakkor ezzel kísérlet teszek arra is, hogy ötletet adjak, hogyan lehet akár a szervezett oktatás keretei között is kibővíteni a szövegelemzés és értelmezés hagyományosan ismert eszköztárát az informatika és a világháló nyújtotta kreatív lehetőségek kihasználásával.

<sup>1</sup> Hermann Bahr: *A menthetetlen én*. In: Kerekes Amália, Orosz Magdolna, Teller Katalin (szerk.): „Remegő himnusz tudj’Isten, mire”: *Válogatás Hugo von Hoffmanstahl és a bécsi modernség publicisztikájából*. Budapest, Gondolat, 72–78. 76.

<sup>2</sup> Attól függetlenül, hogy maga a szerző több ízben tiltakozott a „női líra” minősítés ellen.



## Szóstatistikai vizsgálat

A vizsgálathoz Czóbel Minka, Bene Kálmán szerkesztésében elkészült *Czóbel Minka összegyűjtött versei*<sup>3</sup> és Szabó Magda *Szüret* című verseskötetének<sup>4</sup> a Petőfi Irodalmi Múzeum szerkesztette Digitális Irodalmi Akadémiában fellelhető digitális szövegei képezték a korpuszt. A szoftveres háttérrel és a nyelvészeti módszertant a Szegedi Tudományegyetem TANIT (Text ANalysIs Tools) magyar nyelvre fejlesztett szövegelemző rendszere<sup>5</sup> biztosította, mely szabadon elérhető online az egyetem Klebelsberg Könyvtárának szerverén. Az elemzéshez a TANIT rendszer alapértelmezett stoplistáját használtam, a vizsgálat után azonban néhány tisztán grammatikai elemet és fogalmi jelentéssel bíró szót is figyelmen kívül hagytam az elkészült lista értékelésekor. Erre részben azért volt szükség, mert a készítőik nem tettek fel a stoplistára jó néhány, a magyar nyelvben gyakori nyelvtani elemet (névelők, kötőszók), illetve mert a szövegben előfordul néhány olyan kifejezés, melyek pusztán a kohéziót hivatottak fenntartani (pl. 'néni' – Szabó Magda *Szüret* című elbeszélő költeményének szereplője), amelyeket szintén nem vettem figyelembe az elemzés során. A program módszere, hogy automatikusan szótőre csonkolja a ragozott alakokat, az esetleges tőhangváltásokat, magánhangzókieséseket az elkészült táblázat alapján utólag vettem figyelembe, összesítve az eredeti szótő előfordulásaival (pl. tükrő-, tükr-; álom, álm-). A vizsgálat egyelőre kísérleti jelleggel készült, a TANIT szoftveren kívül hozzáférhetők más, összetettebb programok (pl. a széleskörben alkalmazott GATE, melyhez az MTA Nyelvtudományi Intézete készített betölthető magyar nyelv-specifikus kiegészítőket a CLARIN – Common Language Resources and Technology Infrastructure nemzetközi projekt keretei között), olyanok is, amelyek képesek vizualizálni az adott szövegtörzset, szemléletes grafikákon mutatva meg annak szemantikai hálóját (pl. a Voyant tools).

Mindkét szerzőnél a szógyakorisági lista élére kerültek a természeti környezettel kapcsolatos kifejezések: ebben a témakörben Szabó Magdánál a föld, ég, víz, hegy szavak kerültek be az első 50 szóba, Czóbel Minkánál pedig a

<sup>3</sup> *Czóbel Minka összegyűjtött versei*. Bene Kálmán (szerk.) [kézirat], é.n. Köszönettel tartozom Bene Kálmánnak, hogy az eddig kiadatlan kötetet digitális változatban rendelkezésemre bocsátotta.

<sup>4</sup> Elérhető: [dia.pim.hu](http://dia.pim.hu).

<sup>5</sup> EFOP-3.6.1-16-2016-00008. Labádi Gergely ötletei alapján készítette: Nagy Roland, Farkas Richárd, Labádi Gergely és Péter Róbert felügyeletével a „Digital turn in humanities research: new digital methods and interdisciplinary IT applications” alprojekt keretei között. Elérhető: <http://dighum.bibl.u-szeged.hu/tanit/>

virág, ég, fény, föld, erdő szerepelnek a lista élén. Az emberrel kapcsolatos szavak közül a hanggal és a beszéddel/csenddel kapcsolatos szavak (szó, mond, hang), a látással kapcsolatosak (néz, lát, szem, ablak), illetve néhány tematikailag fontos szó (Czóbelnél a fehér, tükör, út, idő, Szabónál a test, csont, arc, s mindkettőjükénél az ember, a világ, az álom,) kerültek a lista élére. A rögtönzött vizsgálat nyomán mennyiségi adatokkal alátámasztva is megállapítható, hogy a két szerzőnél elemzésre érdemes témakör az álom, a víz-tükör-fény-káprázat, a világ-út-erdő-hegy tematika, melyeket tanulmányomban egy közös keretbe, a határjárás, határátlépés problémakörébe próbálok becsatolni.

## Határjáró szerzők

A szubjektum határélményét, határtapasztalatait, melyek mind Czóbel Minka, mind Szabó Magda lírájában tematizálódnak, Georges Bataille és Maurice Blanchot transzgresszió-fogalma felől közelítem meg. *Határjárásról* beszélni a címben jelen esetben azért termékenyebb és pontosabb, mint határsértésről, határátlépésről, mert a tanulmány a határ fogalmát folytonosan alakuló rendszerként tételezi, melyben a transzgresszió sem képzelhető el egyetlen ellentétes előjelű gesztusként a normalitás világához képest. Bataille-nál az ember olyan létező, akinek alapélménye saját megszakítottságának (discontinuité) megélése az egyetemes lét folytonosságának (continuité de l'être) tudatában. A halál által megszakított lét éppen azáltal válik egyedivé, hogy kiszakítja az individuumot a kontinuitásból, határok közé szorítja, a kint és bent feszítő dichotómiájának érzetét keltve benne. Mivel az egyedi létező tisztában van saját létének megszakítottságával, folyamatos vágyat érez, hogy (áthághatatlan) határait áthágva megélhesse a folytonosságot. Ezek a határátlépési kísérletek főként az erotika és a vallás meg tapasztalásában nyilvánulnak meg, kudarcuk azonban közös: az átlépés lehetetlen, a megszakítottság nem lényegülhet folytonossággá, a halál nem legyőzhető. A halál mint végső határ azonban nem csupán megszakítja a folytonosságot, de együttal – hasonlóan az erotikához és a valláshoz s egyben el is térve azoktól – bekapcsolja a szubjektumot a kontinuumba, ennek ára azonban a szubjektum mint individuum megsemmisülése.

Czóbel Minka és Szabó Magda lírájában megfigyelhető egy erősen metafizikus attitűd, mely tematizálja az idő és a tér problematikáját, a valós és a káprázat, az álom meg tapasztalásának, egymásba játszásának élményét, a tükörjelenséget mint két lehetséges világ találkozását, s az én körvonalainak bizonytalanná válását. Mindketten megmerítkeznek egy, a szubjektumot a világba oldó panteista természetlírában, közös gondolat a hangvesztés, illetve a kísérletezés a formák fellazításával. Czóbel megteremti a „rhythmicus próza”, a

szabadvers műfaját, s bár tehetsége engedi a kötött formák pontos követését, ő szívesen kísérletezik a határvidéken. Szabó Magdát, aki mestere a nyelv időmértékek közé szorításának, a klasszikus mértékeknek, a szonett kötött formájának, hasonlóképp izgatja az az interferencia, ami a kötött és a rimes szabadvers formája között vibrál:

A szók szövetjét feltépem körömmel,  
a rím ma botlik, ferdül és süket,  
az égre szórom – pukkanó rakéták –  
és göggel nézem messzi fényüket.  
Ütem ütemre roskad, szétfolyik.  
A forma robban. Mosd szét, Végtelen.  
(Formátlanul)<sup>6</sup>

Azok a sorok, amelyeket Sík Csaba ír Szabó Magda lírája kapcsán, jól összefoglalják Czóbel Minka költői alakját is: „Költészete nemcsak kétféle életérzésről tanúskodik, hanem költői énjének ambivalenciájáról is. Az igazi, a természetes: a gyengéd és artisztikus művészlélek, aki előtt kitérnek titkaikat a dolgok. A másik: a csalódott, mindenéből kifosztott magányos ember, akit a »hang« is elhagyott, és érthetetlen, magyarázat nélküli jelenségek kergetnek.”<sup>7</sup> Czóbel Minka életművében a szubjektum létének és határainak problematikája kezdettől fogva kiemelt szerepet kap, több kötetében pedig ciklus-szinten is tematizálódik. Gondolhatunk itt az élet és a halál témájára (a *Maya* című kötet *Az élet könyvéből*, *A halál könyvéből* ciklusai), a lélekvándorlásra (*La Migration de l'âme* című dráma), vagy éppen a tükör motívumára, melynek feladata a szubjektum térbeli és időbeli határainak fellazítása, szétszórása, megsokszorozása (*Az erdő hangja* kötet *Tükrökről és szobákról* ciklusa). Az a mód, ahogyan Czóbel szövegei az életből a halába csendesen átvezetnek, ahogyan nem csupán elvékonyítják a nyugati keresztény gondolkodásban hagyományosan két szélsőséggént elgondolt fogalom közti határt, de élet és halál körvonalait elmosva feloldják mindezt az álomban, a lélekvándorlásban, összetettebb jelenséggé képzelhető el, semmint egyszerű határvonal átlépése egy kétdimenziós sémában.

<sup>6</sup> Szabó Magda: *Szüret*. Budapest, Európa, 2005. 72.

<sup>7</sup> Sík Csaba: Szabó Magda: Neszek. *Irodalomtörténet*, 1960/1. 83–86. 85–86.

Fáradt utas, mért borzasz még is vissza,  
Mélyebb álom, ha életedet felissza.  
Az élet nem kezdődik, nincsen vége  
Egy hullámozó fény csak a mindenségbe.  
(Isten szava)<sup>8</sup>

Éltem? nem éltem-e? – – Mi is ez az élet,  
Mely észrevétlenül álmok közé téved?  
Színes volt az álom – beletisztult képe  
A nagy, véghetetlen, örök fehérségbe.  
(Új Héloïse)<sup>9</sup>

Oly fárasztó az élet – alig várom  
Hogy elfödjön tiszta fehér nyugalmas  
Hosszantartó titokzatos nagy álom.  
(Az első hó)<sup>10</sup>

Szabó Magda lírájának alapélménye a háború megélt traumája, s az az újonnan nyert ingatag biztonság, mely a kibillent értékrendszert, az eddig szilárd koordinátákat, jól ismert formákat és működéseket – a régi világot zárójelbe téve a múltba taszítja. „[L]íráját kezdettől feszíti az énkettőzés, a szenvedélyes kitörés kísérlete a latin fegyelemre szoktatott formából. [...] A sűrítettség, a többrétű látás, a szakadozott asszociációk, az időszférák egymásba zuhanása, az »én« sejtelmes »te«-vé osztódása.”<sup>11</sup> Ahogyan Czóbel Minka költészetének alapélménye a bergsoni *térré száradt idő*,<sup>12</sup> a jelenben folyton munkáló múlt, úgy a háborús múlt sem tűnik el az Újhold-kör lírikusainak verseiből. Míg azonban Czóbelnél ez megnyugvást hoz, biztonságot, folytonosságot teremt a létezésben, addig Szabó Magdánál lezáratlan emlékként a jövő egzisztenciális fenyegetését jelenti.

---

<sup>8</sup> Czóbel Minka: *Fehér dalok*. Budapest, Singer-Wolfner, 1894. 146.

<sup>9</sup> Czóbel Minka: *Maya*. Budapest, Singer-Wolfner, 1893. 78.

<sup>10</sup> Czóbel Minka: *A virradat dalai*. Budapest, Franklin, 1896. 64.

<sup>11</sup> Kiss Tamás: Szabó Magda: Szilfán halat. *Alföld*, 1976/4. 59–61. 60.

<sup>12</sup> Azzal, hogy a tartam (durée) fogalmát – mely az igazi, a potenciális emlékezethez kötött, térben nem értelmezhető belső időt jelenti – megkülönbözteti a fizikai időtől, Bergson egy olyan tér-idő kontinuumot alkot, melynek negyedik dimenziója a fizikai-matematikai, vagyis a térré száradt idő.

A mi lesz, az már van, a mi volt, az  
marad,  
Látod, egy életet jelez e két alak.

Te meg én, én meg te, egy létnek  
hulláma.  
A tegnap, a holnap, benne van a  
mába’.

-----  
-----

Egyformák már, egyek, - im egymás-  
ba folynak

-----  
-----

Meg van már a „percben” a tegnap, a  
holnap  
(Találkozás, Czóbel: *Fehér dalok*.  
28–29.)

Lomha korom közt gördül a kiholt  
nap,  
a hidak árba fúltak a folyókon,  
az emlékeken béklyó, béna ólom,  
véresre botlik tegnapon a holnap.  
(Látod-e már, Szabó: *Szüret*. 11.)

De talpaim folyton inognak,  
bár elmúlt a földindulás:  
aki túlélte ezt a kort,  
megölheti a gyógyulás.  
(Aki túlélte ezt a kort, Szabó:  
*Szüret*. 96.)

Bataille alapvetése, hogy „[a] megszegés (transzgresszió) nem tagadja a tabut, hanem átlép rajta és kiegészíti”<sup>13</sup> segít abban, hogy Czóbel és Szabó transzgresszív gesztusaiban a pozitív-negatív polaritás helyett a szimultaneitásra figyelhessünk, arra, ahogyan a transzgresszió „elvezet a rendes körülmények között tiszteletben tartott határokon túlra, de fenntartja ezeket a határokat. A megszegés túllépi a profán világot, kiegészíti, de le nem rombolja.”<sup>14</sup> Blanchot ugyancsak kiemeli a szent és a profán világa közti átlépés kísérletét, transzgresszió és transzcendencia rokonságát s felteszi a(z ál)kérdést: „Akár morális, logikai vagy filozófiai természetű, a transzgresszió nem tesz-e folyamatos célzásokat arra, ami, a határ gondolatában, a szentből megmaradt, ebben az elgondolhatatlan határvonásban, amely minden gondolatba bevezetné a sohasem és mindenkor beteljesült határátlépést?”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Georges Bataille: Az erotika. Budapest, Nagyvilág, 2009. 79.

<sup>14</sup> Georges Bataille: Az erotika. 85.

<sup>15</sup> Maurice Blanchot: *A túl nem lépés*. Budapest, Kijárat, 2014. 32.

## Két világ között

Czóbel Minka műveinek világát hasonló probléma feszíti, mikor két világ közti átlépés gesztusában szakrális és világi szimbólumokat ábrázol, illetve mikor felkent, *bennfentes*, *bentlívő* lények világába lép(tet) át a *külvilágból* az *erdőbe* vezetve (pl. *Az erdő hangja* című kötet legtöbb versében), gyakran a *tükörön* átlép(tet)ve (pl. a *Tükörkről, szobákról* ciklusban). A világok határain egyensúlyozó én ábrázolása Szabó Magdánál is megjelenik (pl. *Pocsolya* című vers), *Szüret* című elbeszélő költeményében pedig a *Hegy* és a *Város* világa feszül egymásnak, ami látszólag a béke természetközeli idilljének és a háború gyilkos, ember uralta rombolásának dichotómiájára épül, valójában azonban éppen a front fenyegetése az, ami relativizálja a két, korántsem ennyire fekete-fehér világ közti különbségeket.

Két lehetséges világ közti átlépés rítusának elemzéséhez Mihail Bahtyin karneválemmélete,<sup>16</sup> az ehhez kapcsolódó idegenség fogalmának értelmezéséhez pedig Julia Kristeva abjekció-elmélete<sup>17</sup> adhatnak támpontokat. Noha Bahtyin karneválemmélete már az 1960-as évek vége óta angolul (és magyarul) is olvasható, igazán népszerűvé csak akkor válik, mikor a kultúratudományok kutatói szimbolikus értelemben kezdi alkalmazni, elemelve eredeti tárgyától, a középkori karneválok természetének és történetének bemutatásától. „A karnevál a tökéletes posztmodern eszköz, egy korlátok nélküli stílus, paraméterek vagy megkötések nélküli módszer, a decentralizált identitás és a jelölők folyamatosan megszakadt lánc.”<sup>18</sup> Ez az elemzési módszer – mely legerősebben a XX. század végén és a XXI. század első éveiben ihlette meg a kutatókat – elsősorban a társadalomábrázolás eszköze lett, melynek segítségével modellezhetők a kulturális különbségek és a különbözőség maga, centrum és periféria, illetve magas és populáris kultúra viszonya, vagyis, ami jelen szöveg szempontjából fontos: a norma és tabu világát át- és átszabdalo határok és az ezekre irányuló transzgresszív gesztusok.

Bahtyin „második világában” a „normatív rend világában” otthonos dichotómiák helyett egy spektrumon helyezkednek el kezdet és vég, születés és halál, evés és ürítés, amelyek egy ciklikus időben folynak egymásba, nem képezik egyetlen tengely két ellentétes végpontját. Ez a világ a „megszokott rend” má-

<sup>16</sup> Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest, Osiris, 2002.

<sup>17</sup> Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 1996/20. 169-184.

<sup>18</sup> Chris Jenks: *Transgression. Key Ideas*. London, New York, Routledge, Taylor&Francis 2003. 164. (Saját fordítás.)

sikaként tételeződik, semmiképpen sem szembe áll(it)va azzal. Czóbel Minka időábrázolása és műveinek világlátása eredményesen írható le Bahtyin koordinátarendszere segítségével. A hinduista és buddhista tanok és a keresztény dogmák szinkretista keveredése mentén Czóbelnél gyakran egy bahtyini alapokon definiálható *másik világ* konstruálódik, ahol a megszokott dichotómiák feloldódnak, elvesztik jelentőségüket, ahol a normatív keretből egy transzgresszív gesztussal átlép a szerző/olvasó egy *idegen*, egy más világba. Az és más Czóbel lírájának kulcsfogalmai, melyek Bahtyin rendszerén belül új értelmezési szempontokat nyerhetnek. Ha Czóbel boszorkányait, tündéreit, apácáit, antropomorf növényeit e *másik világ* részeseinek tekintjük, ha belépünk az általa rajzolt és kiszínezett *másik világba*, az erdőbe, közelebb kerülünk ahhoz a módszerhez, ahogyan az író létrehozta és berendezte univerzumát. Bahtyin rámutat, hogy a „karneváli világérzékelés” alapeleme a groteszk, ami valójában „egy *másik világ*, egy másik világrend, egy másik életberendezés lehetőségét csillantja föl. Kiemel a fennálló világ látszólagos (hamis) egyedülvalóságának, megfellebbezhetetlen érvényességének, rendíthetetlen szilárdságának keretei közül.<sup>19</sup> Az élet, a halál és az idő karneváli értelmezése segítségével Czóbel műveinek világa is jól modellezhető, a bahtyini karneválértelmezés továbbgondolása pedig Czóbel groteszk világépítő kísérleteinek vizsgálatát (pl. a *Donna Juanna* című drámában, a *Virrasztó* című versben, az *Arányok* című novellában vagy a *Két aranyhajsza* c. gótikus regényben) értékes szempontokkal gazdagíthatja.

Bahtyin úgy jellemzi a karnevál világot, hogy

[a] hivatalos ünneppel szemben a karnevál az uralkodó igazság és a fennálló rend alóli ideiglenes fölszabadulásnak, a hierarchikus viszonyok, kiváltságok normák és tilalmak átmeneti fölfüggesztésének ünneplése. Benne az idő, a keletkezés, a változás, a megújulás ünnepelte önmagát. A karnevál szemben állt minden örökkévalóval, befejezettel és véglegessel. A nyitott jövőbe tekintett.<sup>20</sup>

Czóbel Minka köteteit olvasva szintén működésképtelenné válnak a nyugati kultúrában hagyományosan elfogadott sztereotip dichotómiák: a születés itt nem feltétlenül kezdet, sokkal inkább folytatás, ahogyan a meghalás sem vég, hanem az újrakezdés záloga. Az idősíkok sem különülnek el diszkrétan egymástól, a jelenben mindig ott van a múlt és a jövő. Bahtyinnál „[...] a halál egyáltalán nem tagadja az életet [...] A halál beletartozik az életbe mint annak

<sup>19</sup> Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. 59.

<sup>20</sup> Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. 18.



szükségszerű mozzanata, megújulásának és megifjodásának állandó előfeltétele. A halál itt mindig a születéssel, a sír a termékeny anyafölddel kapcsolatos. [...] A halál is része az életnek, és a születéssel együtt meghatározza az élet örök mozgását.”<sup>21</sup> Amikor Szabó Magda a hegyre száműzi/menekíti a város emberét a *Szüret*ben, szintén teremt egy karneváli *második világot*, ahol a tér bibliaivá táglul:

[...] a hegyet  
mi róta rám, iszonyú Ararátot,  
hogya róla nézzem a fúló világot?

Ahol *más* idő uralkodik:

Csak állunk. Áll az óra is, kivénhedt  
kakukkjá kinn maradt a ház előtt.  
A cukortartón Ottó, hófehérben,  
boglarja villog, mint a meggybefőtt.  
Hol vagy, idő? E házat kikerülted?

Ahol minden másképp működik a megszokott normák, a *nálatok* világához képest, ahol a karnevál mestere, az irányító maga a hegy, azaz a néni:

Ez itt ám nem olyan cigányvilág,  
ahol nincsen semminek sem szabálya,  
mint nálatok! Itt ki-ki azt csinál,  
mit negyven éve szab a hegy szokása.  
(Szabó: *Szüret*. 222., 243–244., 238.)

A világok közti átjáró Czóbelnél az erdőbe, Szabó Magdánál a hegyre vezető út, amely a városi rend világából vezet a természetbe. Ez azonban idilli szépsége ellenére is (vagy inkább azzal együtt) lehet groteszk módon emberi attribútumokkal felruházott, mint a néni képére formált „védelmező” hegy, vagy Czóbel rémálomba fordult, emberfejű, ám emberi kommunikációra képtelen erdeje:

Más gyökerekből emberfejek lógnak.  
Eltorzult arcuk,  
Elsápadt ajkukHánykódik, nyöszörög.  
Egyik körülte növő fűszálakat rágja le,

---

<sup>21</sup> Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. 61.

Másiknak keze is van,  
Ha dongó, ha légy, ha erdei pille  
Mellette elröpül,  
Csapdos utána.

Két közel fej egymásra néz  
Halálos, örült szerelemmel,  
De hiába nyújtják gyökér nyakukat,  
Ajakuk el nem éri egymást,  
Közöttük űr marad.  
Közelednek egymáshoz,  
Mint vékony száron ingó levelek,  
Sóvár tekintettel néznek egymásra.  
(XIV. Gyökerek, Czóbel: *Az erdő hangja*. 25.)

A világok közti átjáró közös motívuma Czóbelnél és Szabó Magdánál a tükör, mely Czóbelnél gyakran hangúlyosan időkapuként funkcionál:

Tükörfal előtt hét szál gyertya ég,  
Elvezet fénye,  
Tükör mélyébe,  
Csillámló rétegű sötét vizébe.  
Mélyen, mélyebben  
Belemerülnek  
Tükör vizébe,  
Sötét mélyébe  
A gyertyalángok,  
Égő virágok  
Dermedve állnak  
Sötét mélyébe tükör falának.

Mind jobban behúzódik fényük,  
– Örök sugárú elhalt fény –  
Elmerül a sötétlő éjbe,  
Tükör elalvó, mély vizén.

Nem is tükör már, de bejárat:  
A mult idők bejárata  
Zöld fátyolos, selymes jövőbe . . . . .  
(A tükör meséje, Czóbel: *Az erdő hangja*. 46–47.)

A világokat elválasztó/egybe kapcsoló tükör mindkét szerzőnél valóság és káprázat határvonalát is képezi, mely „vonal” mélységgel bír, s eleve kódolva tartalmazza az áthágás lehetőségét.

Fehér boltíves nagy terembe  
Két nagy tükröt helyeztek el,  
Aranyrámás, csillámló tükröt  
Egymással szembe.

[...]

Tükrözték évek hosszú sorján,  
Míg egyik tükör széthasadt,  
Csiszolt lapján a repedés mind  
Tovább haladt.

Azóta visszatükröződik  
A másiktól a hasadás,  
Nyugtalan fénye, tört vonalja [...]   
Mindig hibás

A kép most, mely reá vetődik  
Bármelyik lapra,  
A másik azt már csak széttépve,  
Megtörve adja. [...]

Hogy ki belép a nagy terembe,  
Első percre nem érti meg:  
Mely tükör érintetlen s melyik  
A megrepedt?

(Csillámjáték, Czóbel: *Az erdő hangja*. 57–59.)

Egy gyöngébőrű, csillogó,  
nyújtózkodó,  
örökös lázban borzadó,  
kerékforgásnyi tó,  
egy cseppnyi, villanó,  
sarló formájú és sekély,  
vízből kovácsolt, élő pengeél,  
amelynek metszése nyomán  
elválik látszat és való.

Talppal egymáson, egybeforrva  
egy lenti kép, egy fenti kép,  
egy fenti ég, egy lenti ég,  
egy dupla búra

homorúja meg domborúja,  
egy fenti nyírfá, lenti nyírfá,  
s magasban-mélyben levelek,  
kocsányuk két szélben rezeg;  
Egy semmi víz, olyan sekély,  
akár egy sovány pengeél,  
s két világ határsorompója,  
mely talppal egymásnak feszül:  
csak guggolok felette, s nézem,  
amint arcom is elmerül,  
amint vállam is elmerül,  
térdem is elmerül,  
és elmerül  
minden köröskörül.

[...]

S talppal egymásnak, egybeforrva,  
rám villog a két ugyanaz:  
s rezeg a pocsolya vizén  
a káprázat meg az igaz.  
(Pocsolya, Szabó: *Szüret*. 195–198.)

## Elkülönböződés

Szorosan kapcsolódva Bahtyin karneválméletéhez, Czóbel Minka és Szabó Magda szubjektumábrázolása, valamint a nyelvhez fűződő ambivalens viszonya Kristeva abjekció-fogalma segítségével is megközelíthető. A pszichonanalitikus alapokon szerveződő gondolatrendszer mentén vizsgálható a lírai műveik viszonya a különözéshez, a mássághoz, az idegenséghez, a testhez mint idegenhez, az énhez mint idegenhez, a nyelvhez mint az elidegenedés médiumához – s ezeken keresztül a tabuhoz és tabusértéshez. Noha Kristeva abjektjével kapcsolatosan az elemzők gyakran az undorra mint testi reakcióra fókuszálnak, a jelenség alapvetően a kint-bent mentén történő *elkülönbözödést* írja le, s ennek kapcsán termékenyen segítheti a két versvilág összeolvasását. Kristeva szerint

„[a]z abjectióra főként kétértelműség jellemző. Bár a határokat kijelöli, nem választja el maradéktalanul a szubjektumot attól, ami fenyegeti – ellenkezőleg, folyamatos veszélynek teszi ki. [...] [t]ermészetesen én nem vagyok, csak mint egy másik: ez az én, a vágyak és a jelek mimetikájának logikus menete. De amikor keresek (magamat), elvesztek (magamat) vagy élvezek, akkor az én heterogén.”<sup>22</sup>

Az én ezen heterogenitása Czóbel verseiben is problematizálódik, néhol az én (konstruált) határain belülről feszítve magát az ént, máskor, mint a költő boszorkányverseiben, kivetítve, egy projekciós felületre mint *másikra* az én elkülönözését önmagától.

Egyszerre csak a sokaságban  
Magamra ismerék.  
Jövök – nem egy, de száz alakban,  
S itt az vagyok talán  
Ki voltam rég múlt alkonyatkor,  
Rég múlt nap hajnalán.  
Kézem kinyujtom: állj meg, állj meg!  
Várj! megszólítalak. –  
Mint repülő árny siklik rajtam  
Keresztül az alak.  
Az útnak vége, haza értem  
Rég eltűnt a sereg. –  
S én úgy érzem: egy új alakban

Tárult mező és magvető, én,  
saját kezem tartom kezemben,  
indulok, apja önmagamnak,  
hogy önmagam újra nemzzem.  
(Aki túlélte ezt a kort, Szabó: *Szüret*.  
96.)

szorítom képét a világnak,  
mint aki botot vág magának,  
és arra dől, ha lép,  
hisz  
talpa alatt önmaga  
csúszósabb, mint a jég.

<sup>22</sup> Julia Kristeva: Bevezetés a megalázottsághoz. 175.

Ismét velük megyek.

(Kik erre járnak, Czóbel: *A virradat dalai*. 165-166.)

»Ki vagy?«

»Hát meg nem ösmersz?«

»Én vagyok te magad!«

(Idegen vendég, Czóbel: *Fehér dalok*. 34.)

Hiszen én jártam itt –

Ide be van nyomva,

De már

nem ismerek

A saját nyomomra.

(Ki volt?)<sup>23</sup>

Sűrűnek, szétfolynak a köd-alakok,  
Köztük oly szörnyen elhagyva  
vagyok.

Mindegyik lelkem egy szétkapott  
része,

Csak meg ne lássanak, ne vegyenek  
észre!

(Tört sugárban, Czóbel: *Fehér dalok*. 13.)

(Szörnyeteg, Szabó: *Szüret*. 186.)

Még azt se mondhatom: maradj,

hogy várd meg velem a telet;

magam is idegen vagyok,

hogy adhatnék szállást neked?

(Eső, Szabó: *Szüret*. 179.)

Ki mindig háttal álltál önmagadnak,  
köszönsd magad,

míg átlendít holt évedből az újba  
a pillanat.

[...]

Nincs másod, akid megmaradt,  
csak önmagad.

Veszítsd el.

[...]

(Szilveszter, Szabó: *Szüret*. 92.)

## Összegzés

Tanulmányomban két költő néhány verssorát hoztam játékba egymással, olyan motívumok mentén, melyeket egy szóstatisztikai vizsgálat adatszerű eredményeinek tartalmi értékelése során választottam ki a két lírai szövegtörzsből. Ezek alapján a *határjárást* mint egy, a transzgresszióval átfogóbb keretet választottam az elemzéshez, vagyis azokat a jelenségeket jártam körbe, melyek valamiféle időbeli, térbeli, vers-formai, társadalmi határterülethez kötődnek a két választott életműben. A transzgresszió gesztusát Bataille és Blanchot gondolatai mentén körvonalaztam, s Bahtyin karneváleméletét és Kristeva abjekció-fogalmát használtam Czóbel Minka és Szabó Magda világátlépéseinek bemutatásához.

<sup>23</sup> Czóbel Minka: *Opálok*. Budapest, Franklin, 1903. 50–51.



Pataky Adrienn

## „szárnyakon vagy uszonnal” – Állati és emberi test Szabó Magda lírájában

A Baumgarten-díjától megfosztott, az ötvenes évekre lírikusként elnémult Szabó Magda költészete olyan egzisztencialista és háborús líra, amely más újholdasok poétikájával rokonítható, s amelynek egyik specifikussága az animáltság köré szerveződő líranyelv. A tanulmány e líra kontextualizálása után a versekben megjelenő kulturális-szociális-emberi és organikus-ösztönös-állati dichterófia jelentőségével foglalkozik.

Az 1946–1948 között megjelent Újhold folyóirat legismertebb költőjének, Nemes Nagy Ágnesnek a pályája Szabó Magdáéval egyszerre, a harmincas években kezdődött, Nemes Nagy első verseskötete, a *Kettős világban* 1946-ban jelent meg, Szabó Magda *Báránya* 1947-es, s ezt követte a *Vissza az emberig* 1949-ben. Ezt az időszakot Nemes Nagy Ágnes „ kozmikus tavasznak”<sup>1</sup> nevezte, ugyanis ekkor, a koalíciós időszak alatt (1945 és 1948 között) a folyóiratok mellett több olyan verseskötet nyomdába kerülhetett, amely korábban nem. Míg Nemes Nagy költészete ezután, az ’50-es évektől fejlődött érett líranyelvvé, Szabó Magda a Kádár-éra idején költőként hallgatott. Noha poétikailag kevésbé rokoníthatók egymással – „ahol a nyugatosok leteszik a tollat, Szabó Magda ott veszi fel”<sup>2</sup> –, tematikailag és a korszellem, a háború utánérzete, illetve a történeti narratíva tekintetében annál inkább. Szabó Magda két verseskötetében tetten érhető a világháború ihletettsége, a közös sorsra támaszkodó hang, s a kimondhatatlan folytonos megfogalmazási kísérlete – a háború nem mint valamely távoli, feldolgozásra váró költői toposz van jelen a lírában, hanem mint közvetlen empíria, a szomatikusan és lelkileg is szenvedő ember sorsának lenyomata. A háború utáni jelen nem felhőtlen és emléktelen, mindig benne van a múlt tudata – e lírát az emlékezettől való eloldhatatlanság uralja, s a tapasztalatokból adódó félelem és egzisztenciális szorongás arra nézvést, hogy ami egyszer megtörtént, az bármikor megismétlődhet, visszatérhet: „De talpaim folyton inognak, / bár elmúlt a földindulás: / aki túlélte ezt a kort, / megölheti a gyógyulás.” (*Aki túlélte ezt a kort*). A gyógyulás mint az élet teljességének (újbóli) megtapasztalása, visszakapása, a betegségtől mint

<sup>1</sup> Nemes Nagy Ágnes: „A háborúnak vége” = Uő: *Az élők mértana*, Budapest, Osiris, 2004. 2/262.

<sup>2</sup> Bozók Ferenc: Egy prózaíró dallamos versei. Száz éve született Szabó Magda, *Vigilia*, 2017/1. 52.



átmeneti állapottól az egészség felé való elmozdulást, minőségi emelkedést jelent. Az elállatiasodott korszakot túlélni vágyás nemcsak a testi bajokon való túllendülést jelenti, bár azt is, hiszen az egzisztenciális válság többek között éhezéssel is járt (lásd a *Válasz* „*Petőfinek*” önreflexív kezdősorait: „Lírai tárgy lett apadó húsom / és két kanál rántottleves ebédem?”). A háborús időszak után a lelki-mentális egészség visszanyerése talán még a fizikainál is nagyobb nehézséget okoz, s a gyógyulás nem biztos, hogy egészséget jelent, a szorongás megmaradhat (pl. „A kényelmes betegség / megtart. [...] A rosszullet állandó. Egyedüli / állandóság, mit megtűr a világ.” – *Menedék*), a trauma feldolgozásának folyamata hosszúra nyúlhat. Szabó Magda verseiben gyakran az állatok kiszolgáltatottságával köti össze a testi-lelki üzőttséget, amit vad és vadász, zsákmányállat és ragadozó, vagy áldozati bárány és ember dichotómiájaként visz színre. Humán és ahumán különbsége elsősorban hasonlító és hasonlított – pl. „Nem hallod, a fogam / hogy csikorog, míg a napon / átharapom magam? / Szabad lettél. (Úgy, mint a vad: / ád bokrot a világ, / s ád vadászt is.)”, szól a *Vagy üldöző és üldözött* részlete – vagy azonosító és azonosított – pl. „kétlábú bokrok rengetik a zöldjük: / katonák. Mindnek lomb van a fején.” – között jön létre, mindig valamihez *képest* határozódik meg a humánium. Épp ezáltal, ellentétben a tematikai rokonsággal, tropológiai szinten nem kötődik szorosan az újholdasokéhoz Szabó Magda líranyelve, legalább is, ha elfogadjuk, hogy az újholdasság leginkább Nemes Nagy Ágnes nevével és a tárgyiassággal jellemezhető, s legfőbb ismertetőjegye az, hogy „az individuum versbeli jelenléte – a személyes közvetlenség jelzéseinek fokozatos elhalványulásával – egyfajta elvont beszédhelyezetté alakult át, a mű műalkotás volta a megformáltság abszolút közegében nyilatkozik meg. Vagyis, hogy a vers voltaképpen nem az egyén, nem a vallomástevő szubjektum, hanem a szó hatalma alatt áll.”<sup>3</sup>

Aligha volna kijelenthető azonban, hogy Szabó Magda lírájában nem kap alakító szerepet a náttúra, hiszen éppen az állatok és növények (emberekhez való viszonya), s a test fiziológiai-biológiai jellemzése által válik fontossá, de anélkül, hogy felülkerekedne a vallomásos énköltészet hangján. Ezt a kötetcikmek is megerősítik: a *Bárány* (amelynek címadója egy látomásos vers az ártatlanság illuzórikus idilljével szembenálló valóság farkasairól), illetve a *Vissza az emberig* (amelynek címadója egy pacifista vers, amely szerint a gyilkosságok iszonyata animális szintre taszítja a lírai ént). Az utóbbi darab jó példa a nyelv fölött uralkodó animális szóhasználatra, amely nemcsak konkrét utalások, hanem rejtett szemantikai finomságok által is érvényre jut, a második versszak-

<sup>3</sup> Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*, Budapest, Argumentum, 1993. 73.

ban például állati allúziók mutatják be a lírai én viszonyát ahhoz, ki „eloldozta nyakörvét, elhagyott”, ekképp: „Még vacca ki se hült a küszöbön, / feléhajol, szimatol ösztönöm, / vinnyog vesztett szagán”. A vers vége a békéért fohászkodik: „Segíts fel indák s állatok fölé, / kikhez lehúzott az alig / túlélte iszony a gyilkosok közül: / emelj vissza engem az emberig!” – vagyis az ösztönök fölött tudatossággal felülkerekedő humánus vágyja, szólítja meg a verszárlat, az állati-emberi minőséget vertikális síkba helyezve, amelynek alsó szintje az alantas állat, csúcsa a morális ember. Ez abból az arisztotelianus elképzelésből ered, amely szerint az ember az állattal szemben értelmes (nemcsak érzelmes) lélekkel bíró test.<sup>4</sup>

Szabó Magda lírájában az ösztönösség mellett a természethez való viszony, a test és az érzékszervek általi empirikus megismerés kauzális lehetősége is ki-domborodik: „Azért szőtték a sejtek testemet, / hogy testemmel ismerjem meg a földet.” (*Az utódokhoz*). A világ befogadása, megtapasztalása tehát a fizikai érzékeléshez kötődik, s ezt képezi le a nyelv. Szabó Magda líranyelve referenciális-vallomásos, a Baumgarten-díj visszavételét követően azért sem publikált évekig költőként, mert ars poétikája és az „elvárási horizont” összeütközésbe került egymással. Ekkor fordult a konfesszió jellegű versek helyett a kevésbé személyesnek tartott próza és dráma felé pályája: „világosan láttam azt a kört, amelyen belül mozoghatok vagy nem mozoghatok [...] most ha írok is, nem publikálok [...] én mint költő, nem tudtam volna mást írni, csak szünet nélkül azt, hogy nagyon rosszul érzem magamat ebben a világban.”<sup>5</sup> Vagyis – ebből kiindulva – a líra Szabó Magda számára személyes műnem, az élet leképezője, ezt írja: „a regények nem rólam szólnak, hanem arról, amit magam körül észre-veszek, amiről azt szeretném, vegye észre más is. Ha engem keres, a versekben talál meg, az Ókútban és az útikönyvekben.”<sup>6</sup> A hallgatás szimbolikus, de nemcsak a műfaj és a tematika, hanem a trópusok szintjén is: a vallomásjellegű líra közel áll a világ ösztönös, érzékszervekkel felfogható, fiziológiai megtapasztalásához, antropológiai érzékenységű megjelenítéséhez, s a test biopoétikai leírása a test-lélek klasszikus dualitásával kombinálódik az éntől ritkán eltávolodó versbeszédben.

Ugyanakkor az emberi test közvetlen (én)leírásai sem mellőzik az organikus-animális képeket, a látás fiziológiája például ekképp tematizálódik: „agyam

<sup>4</sup> Arisztotelész: *Metafizika*. Ford. Halasy-Nagy József. Budapest, Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó, 1936. 306-311. [1073a-1074b]

<sup>5</sup> Részlet Tóbiás Áron Szabó Magdával készített interjújából. In: Vincze Ferenc (szerk.): *Szabó Magda*. Budapest, Napkút Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010. 70.

<sup>6</sup> Balázs Ádám: Táguló világ. Beszélgetés Szabó Magdával a szülőföldről. *Kortárs*, 1975. 173.

mezején szabadon / legelészik a kép” (*Ketrec*), „béküljenek a látóidegek” (*Érik az értelem*). A látás, vagyis a látóideg ingerületvezetése következtében az agyban megképződő kép-érzet animális kontextusba kerül, beleolvadva az antropomorfizmusát levetkezett, tájjá vált testbe. Az agy e térben mezőként írható le, s e természeti felület terében keletkezik a kép, amely a vers szerint *legelészik*, mint egy állat – vagyis kellemes és otthonos tájra lel, amelyben táplálkozni, növekedni tud. Így folytatódik a sor: „odabenn / látom, kitörök e nyársakon át” – ez a látás azt feltételezi, hogy a lírai én kívülről szemléli önmagát, tehát itt mintha az én osztódása következne be. A ragadozóként megjelenített lírai én ketrecbe zárva kedvetlen, táplálkozni sem akar, főként azért, mivel nem ő cserkészte be a vadat, csak odadobták számára (s így elmarad az ösztönös vadászat-aktus), azonban jelzi, mire lenne képes: vicsorít, fogsorát és karmait villantja, vagyis testének fenyegető, animális jegyeit helyezi előtérbe. Teste minden apró mozdulatának leírása fiziológiai pontosságigénnyel, ugyanakkor érzékletesen történik: „Moccan a karmom tokjaiban, / s el is ernyed.”, vagy „Ízekre elemzi csíkos koponyám” a képet. Az utolsó versszakban szerelmi horizont képződik, a rács explicit azonosítása történik a szerelemmel, ami szűk börtön, s az azon átdobált húsok a békítő szavak volnának – vagyis egy külső ágens próbálja befolyásolni a belső történéseket.

Ugyanakkor maga a test is börtönszerű a platonista test-lélek elválasztás felől tekintve, viszont Szabó Magda *Habzik az ég* című versében nem konkrétan a lélek kerül szembe a testtel mint fizikai valósággal, hanem az ösztön, amely az ember tudatalatti készletőereje, tehát e versben mintha a lélek és az ösztön azonosítása következne be: „a csapdán, melyet tested állít, / átsiklik ösztönöd.” Vagyis Szabó Magda versében az animális-humán szembenállás az ösztönös-tudatos dichotómiára vezethető vissza: azaz arra, hogy amikor az embert eluralja az ösztönösség, akkor animalitását szabadjára engedi, s ezt ösztönös-állati létmódra utaló trópusok jelzik a versekben. Az ösztönös, vagyis érzelem (lélek) által vezérelt cselekedetek a cél tudata nélkül, de a célszerűségre való készséggel, a fennmaradás (az állatvilágban: fajfenntartás) érdekében történnek. Gyakori a versekben a vadász és áldozat kettősének egybejárása is, nem függetleníthetően a negyvenes évek végének elnyomó hatalmi-politikai berendezkedésétől. Az áldozat, a vad azonban nemcsak üzött (bár sokszor az, pl. „Farkas szaglászik nyomomon” – *Bombázás után*), hanem önálló is, a vágyott szabadság jelképe: „micsoda nyomból igyak, / hogy megváltsam ember mivoltom, / s élhessek, mint a vad?” (*Nem idill ez*). A vad mint korlátokat nem ismerő, nem betört, természeti lény irigylésre méltó a lírai én számára, ezért zoomorf alakra vágyik menekülés közben (s ezzel a görög mitológia számtalan történetét megidézi), emberként képtelen ugyanis adaptálódni a környezethez,

nem tud elbújni, nem fér be egy odúba, nem rendelkezik a mimikri képességével, vagyis: nem tudja utánozni vagy felvenni egy másik élőlénynek, illetve a környezetnek a mintáját, színét, viselkedését, levetkezni arcát stb. A versben tehát nem történik ovidiusi metamorfózis, az antropomorf lírai én arcával a föld felé fordulva fekszik, és várja „Míg csontomat / összegyűjti egy másik nemzedék!” – szól a zárlat. A korszak sajátos kultúrpolitikáját tekintve ez értelmezhető az érához adaptálódás lehetetlenségének kontextusában is. A talaj felé fordított arc az ember(iesség) ismertetőjegyének leplezését, eltakarását jelenti – ami által a felismerhetőség csökken, továbbá az arc mint szociális kiváltóinger sem tud működni, tehát az archoz tartozó ember nem képes kommunikálni, immár nemcsak szavakkal, de gesztusokkal, mimikáival sem. A lírai én feladva harcát, önmagára csak a távoli jövőből, saját lényét történeti kontextusba helyezve képes reflektálni.

Nemcsak a háború pusztítása, az ember háború utáni jelenének kiüresedettsége is a test ábrázolása által tárul fel: „békés szátok szényílt az elmúlás / keserű emlőin.” (*Szilfán halat*), s a túlélés készítése is inkább ösztönös biológiai, mint tudatos emberi cselekvés, a test önműködő, instinktus-vezérelt: „a rettenetes életösztön / meglendítette lábamat.” (*Aki túlélte ezt a kort*). A negyedik Nyugat-nemzedéknek is nevezett Újhold-csoportot összekötő jegyek egyikének szokás tartani a világháborús traumát, a terror és fasizmus elleni tiltakozást, s a személyes tapasztalatokból táplálkozó újfajta líranyelve(ke)t – az „újholdas” így esztétikai kategóriává, szemléletté is vált. A nyugatosok közül Babitstól eredeztethető szócső-szerep („megszólalás másokért”) és a szubjektivitás egyidejű lírai működtetésének örökös kísérlete ugyan eltávolítja a legtöbb újholdast az egykori képviseleti lírától, Szabó Magda költői attitűdjében azonban a közösségvállalás igénye is érzékelhető, mindemellett a háború alatti és utáni iszonyat vagy az emberiség elállatiasodása<sup>7</sup> és büntetetei miatti székény, illetve a kultúrpolitika és a kortársak értetlensége is: „senki nincs, / ki hallgatná szavam. Süket a kortárs.” (*Az utódokhoz*), „A mindenség is szoros volt nekem. / Most tág lesz egy üreg.” (*Ha meglelted a magadét*). Ez a térszemlélet átkúszik a szerelmi kontextusba, amelyben a lírai én otthonosan érzi magát, a versbeli üreg mint az állatok lakhelyéül és rejtekeül szolgáló kicsi hely is elégséges menedék lehet számára, ha a külvilág fenyegetettségét a magánélet harmóniája oldani képes.

Egy másik vers ugyanakkor épp azt tematizálja, hogy a fenyegetett világban a lírai én első reakciója egy másik személy közeledésére is az elbújás:

<sup>7</sup> Az ember állatokhoz való viszonya az ókortól kezdve etikai-erkölcsi tulajdonságok társításán alapszik. Lásd pl. a Magyar filozófiai szemle 2016/3. *Állati természet* c. számát.

„Rejtőzni! Végre itt a szó, / az ösztönöm kimondta. / Bújni idegen ég alá, / szárnyakon vagy uszonnyal. / Közém s közéd feszíteni / egy ismeretlen földet; / lihegve, omló inakon / csak elfutni előled.” – szól *A felismerés visszaránt* első versszaka. Az idegen ég alatt a víz és a levegő válik hordozó közeggé, a lírai én a föld által választaná el a saját világától a másiktól. A víz otthonos a hal, a levegő otthonos a madár számára, s csak a köztes földön lehet „elfutni előled”, azaz lábakat használva haladni. Az állatok csak metonimikus viszony révén vannak jelen, egy-egy külső testrészük, jellemző testi adottságuk utal fajukra. A versben a végtagok szerepe felértékelődik, ezek mutatják az adaptivitás lehetőségét, a szárnyak, az uszonyok, illetve az emberi végtagok ekvivalensek egymással, ami az antropomorf testen a kéz és a láb, az megfeleltethető a teriomorf kontextusban a szárnynak vagy az uszonynak. A szárnyak a vállból nőnek ki, vagyis a vállból sarjadó szárny mint módosult kar, hatalommal bíró protézisként képes emelkedésre bírni a testet. A *szárny* szavunk etimológiailag is összefügg a *váll* szóval – bár a *szárny* eredete bizonytalan, talán csuvasos jellegű ótörök jövevényszó és a ’hát, váll’ jelentésű szóból származik –, talán a *szár* szavunk ’alkar’ jelentésű használatához kapcsolódik.<sup>8</sup> Első jelentése hasonlósági névátvitelből keletkezett (’madarak, rovarok repülésre alkalmas szerve’), a többi (’oltalom, védelem’ jelképe; ’szabad mozgás, gyorsaság’ jelképe) képes használaton alapul. Ezt az állati organizmusra vonatkozó kifejezést az alaki hasonlóságok alapján vitte át a magyar nyelv az emberi testre (*tüdő-szárny*) és az ember alkotta konstrukciókra (repülő, ablak, épület szárnya stb.).<sup>9</sup> A halak uszonya ugyanazt a funkciót tölti be saját közegében, amit a madarak szárnya, ugyanakkor sokszor az emlékezettel fonódik össze e lírában a halak képe, ami átvétel egy horatiusi ódából (Od. I. 2.): „A’ magas szilfák tetein, galambok / Megszokott székén, halak is lebegtek”<sup>10</sup> vagy „A halak szilfa tetején akadtak, / Hol galamb máskor szeret üldögelni”.<sup>11</sup> A *Szilfán halat* című Szabó Magda-vers tehát egy horatiusi látomásra utal, amely árvíz vagy özönvíz utáni állapotot ír le. Szabó Magdánál a pusztulás víziójával, apokaliptikus látomással súlyosbodva bontakozik ki a háború utánérzetének képe: „Én láttam, mint az antik látomásban, / szilfán halat s Barna utca táját / egy dörrenésre széttágulni sebbé, / melynek mélyén bámész testek rohadtak, / s fátyolt lengettek hízott, zöld legyekből.” – a sebbé tágulás kifejezéssel a költő a fiziológiai-testi sérülés

<sup>8</sup> Zaicz Gábor (szerk.): *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete. A magyar nyelv kézikönyvei XII.* Budapest, Tinta, 2006. (szárny címszó)

<sup>9</sup> Benkő Loránd (szerk.): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára 1967–1992. III. Ő-Zs.* Budapest, Akadémiai, 1976. (szárny címszó)

<sup>10</sup> Virág Benedek fordítása.

<sup>11</sup> Rájnis József fordítása.

érzékletes képeit írja bele a városi térbe. A halak és a madarak egybejátszódása révén a szárny és az uszony, repülés és úszás kevésbé különül el egymástól, a halak és a madarak ugyanúgy lebegnek, sőt néha a szárazföldi gyaloglás, futás is a levegőben és vízben mozgással azonosul: „Kopó teste megfeszül, / ló, lovas száguld tovább. / Két vörös árny csak repül, / rejtí csermely, rejtí ág. / Hús homályon átlihegnek, / át a tavon, föl a hegynek, / testük néha összeér.” (*Vadászat*). A szabadság képzelet tehát a földdel szemben a levegő és a víz közvetítő közegével asszociálódik („lengek–ingok–libegek” – *Madár*), a madár elsősorban a szabad gondolkodás, a költészet toposza, mint *A madár fiaihoz* című, újholdasoknak ajánlott versben, amely Tompa Mihály (majdnem) azonos című versét idézi meg, intertextusként is használva annak első sorát: „Szár az ágon, hallgató ajakkal.” (*A madár, fiaihoz*). A költő kimondásra képtelensége, a megszólalás lehetetlensége értelmetlen madárdalként asszociálódik a *Válasz helyett* című nyolcsoros versben, amelyben a lírai én isten madaraként nevezi meg önmagát – „csak dúdlok: / la-la-la-la-la-la, / minek mondanám: soha már, / minek, hogy valaha. [...]” A madár, bár képes volna rá, nem mondhat ki olyan jelentőségteljes szavakat – sem reflexiókat, sem jóslatokat (sem a jövő, sem a múlt vonatkozásában) –, mint például Poe hollója vagy más retorikai madár, csupán ritmikus dúdolásra van módja.

Az emberi test romlása, enyészete több versben mint a háború, illetve mint az azt követő válság következménye tematizálódik, a már idézett részekén kívül például a *Tanár* című versben, amely a korszak intellektuális munkát végzőinek megbecsüléséről, vagyis az értelmiség helyzetéről is tudósít: „húsom elapad, / testem csak bőr meg ín; / szelídül dühöm, ha tapogatom / kiálló csontjaim.” A gondolat „villan bennem, mint a hal / a víz alatt” – a lírai én hiábavalónak mutatja a gondolkodást, mégsem képes „visszatartani” azt, ösztönösnek, spontánnak festi le az emberi elme asszociációs működését. A szabad gondolatfolyam azonban nem lehetséges: „Mért éljek, ha nem úszhatom a széllel” – szól a vers önmegszólító kérdése. Az *úsz/usz* (*úszás, uszony*) szótó betűi a *puszta* és *pusztulás* szavaknak is részei anagrammatikusan, s a versek egybe is mossák e kettőt: az úszás a *pusztulás*ba vezet, vagyis a szabad, korlátok nélküli mozgás tiltott, megsemmisítő következményekkel járhat együtt.

A *Holt tengerészek bordaívei* című versben az emlékek szintén a vízhez, s abban a halak mozgásához hasonlítódnak: „s emlékek lengnek át, mint mélyben roppant / piros halak, ha átlengnek rajokban / holt tengerészek bordaívein.” – a halak víziószerű képeiben a memória képlékeny működése tapasztalható meg (*lengenek, mélyben*). A legújabb pszichológiai kutatások szerint az emberi (és állati) emlékezet legjobban a piros színt őrzi meg, az képes legerősebben magára vonni a figyelmet, segíteni az agyat, hogy tárolja egy tárgy vagy jelen-



ség jellegzetességeit. A halak jelen esetben az élő és holt, az állati és emberi, a szárazföldi és vízi, a tiszta és az elmosódott, a múlt és a jövő közötti oppozíciókban lebegnek, a lét kettőségének szimbólumai. A természet másutt is erős jelenlétet vív ki magának a versben a növényi és geográfiai képek által (hegy, völgy, lomha folyók, föld, tölgyek stb.), a halak pedig termékenységsszimbólumok is, jelenlétük az életet jelöli a holt tengerészek ellentpontjaként, ugyanakkor sokféle képzetet behoznak még a krisztológiai értelmezéstől az egyéb bibliai szemantikán át a görög mitológiáig. A *Sohasem* első versszaka mintha dialógusba lépne e verssel: „Én nem akartam emberi / sorssal, mint hinta, lengeni / mélyből magasba s újra le; / tengerbe vágytam szüntelen: / fövénybe fűrni hátamat, / hallgatni, mint a nagy halak, / és nem bukni a fénybe fel, és nem követni éneket” – vagyis a felbukás ez esetben a múlt feldolgozását, a jövőbe tekintést jelentené, Szabó Magda lírája azonban túlságosan referenciális kereteket működtet ahhoz, hogy a traumafeldolgozás nélkül tudna tovább létezni, ezért választhatja a szerző a poétikai hallgatást, s zárja így e versét: „némaságom keresem, / mely lenn maradt a víz alatt, / őrzik szigorú kardhalak, / s körötte hunyt szemű csigák / s fehér korallak alszanak.”

Az emlékezéssel kötődik össze a hal a *Decemberi* versben is, ugyan itt mint ünnepi étel, nem mint élő állat szerepel. A táplálékká vált hallal szembeállítva az emberi test leírása érzékennyé válik (kidomborodnak az olfaktív és auditív elemek), az emberi és állati test egyfajta egybefonódása történik a hal elfogyasztása által: „Mindegyik nyelés / után pattant a zaj – a felrepedt kopoltyú – / dobhártyámon, s cimpámra forrt a halszag. / Beszélj, tudtad te rólam, hogy halak / tartják a karácsonyt emlékeimben”? A halak az ünnep kelesztői a versben, tehát a múlt részei itt is, az ifjúság vergődő, pikkelyes állatai, akik a mélyben lebegnek. A vergődés másutt is kötődik a víz élőlényeihez: „mit vergődöl hát, buta hal?” (*Ha meglelted magadét*), ugyanakkor a rovarok ábrázolásával is aszociálódik, mint a *Bárányban* is, ekképp: „én hátontfekve, mint bogár, / csápoltam kusza ösztönökkel [...] száraz nyelvvel és könnyesen.” A szabadság, a szabadon cselekvéstől megfosztottság a szárny funkcióképtelenségeként íródik meg: „nedves lett a szárnya” (*Köd*), „Holt a páva, tört a szárnya” (*Páva, sziget, bokor*), „vergődik, mint szárnyára hullt bogár” (*Pannón utazás*), „reménytelen szárnyakkal csapkodott” (*Mint a madár*). Az állatok (halak, rovarok, madarak) kiszolgáltatottá válnak, amikor mozgásszervüket nem tudják használni, tehát nemcsak a közeg bizonytalan, nemcsak a talaj ingoványos, de a végtagok is megcsönkulnak, működésképtelenek, nem tudnak adaptálódni. De a szó ekkor is kikívánczik, elfojtás közben is „Szúr belül / a szó, a Szó! mi íratlan marad” (*A madár fiaihoz*) – a vers szerint „a líra haldokol”, és a némaságnak ára van. A *Lehullsz, mint sebről* című vers szintén a test biológiai működéséből indul



ki, mint annyi korábban idézett darab, a humán testből átvezet az animalitásba, reflektálva a metamorfózisra: „A mélybe várd, / míg én is hallá változom, / lendíti fénylő testemet / szivárványos, kettős uszony”. A halak tengerből felbukása gyakran a megszólalással is azonosítható: „mint kék halat a tenger, / csak néha dob magasra / egy hangot a sötét.” (*Idegen, sárga parton*).

Összességében megállapítható, hogy az állatok e lírában alapvetően kétféle szerepet töltenek be. Míg az űzött vadak és kisebb állatok tiszta, ártatlanságot, szabadságot képviselő természeti lények, a ragadozók veszélyes és morális-etikai szinten negatív, rosszindulatú ösztönlények, s a két típus ellentéte megfelleltethető a politikai üldözöttek és a hatalomgyakorlók kettősének. Más szempontból közelítve az állat-ember ellentét domborodik ki, amely dichotómiában az állatok a megszólalás képtelenségét képviselik, hiszen állat és ember legfőbb különbsége nemcsak az ösztönösség (érzelem) és tudatosság (értelem) szintjén érhető tetten, hanem a kommunikációban is. Csak az ember képes szavakra és grammatikára épülő nyelvet használni, ugyanakkor az emberi kommunikációnak nemcsak az írott nyelv mint kódrendszer képezi részét, hanem a verbalitás és a gesztusok, mimikák is. A nyelvhasználat tulajdonképpen nem más, mint kulturális termék, amely az emberi fejlődéstörténet során alakult ki. A 18. század (Herder) óta tartja magát az a nézet, amely szerint a nyelv humán eredetű,<sup>12</sup> noha épp „a nyelv tapasztalata teszi érzékelhetővé azt a küszöböt, amelyen túl az ember a mediális belefoglaltság kölcsönössége jegyében válik egyszerre előállítójává és termékévé is saját alkotott világának.”<sup>13</sup>

Szabó Magdánál a lírai beszéd alapvető jellemzője a narrativitás és a reflektálás a valós történésekre (legyen az világháború, belpolitikai esemény vagy szerelem), de a kifejezési vágy leggyakrabban sóvárgás marad, kénytelen elfojtódni, falakba ütközni – így a lírai én már-már állatias tehetetlenségbe (a szavak megformálásának gátlásába, hallgatásba) szorul, s ez a helyzet épp azoktól a lehetőségektől fosztja meg őt (mint költőt, mint embert), amelyek megkülönböztetik az állattól: önkifejezésétől, beszédétől, tudatosságától és a reflektáltságtól.

<sup>12</sup> Ld. Herder *Értekezés a nyelv eredetéről* című, 1772-es művét.

<sup>13</sup> Kulcsár Szabó Ernő: A kulturális eredet (Mítosz és tudomány között), *Alföld*, 2010/6. 51.



## **FORDÍTÁS, RECEPCIÓ**



Kegyess Erika

## Szabó Magda *Az ajtó c. művének két német fordításáról*

### Az irodalmi fordítás és a műfordítás alapkérdései

A célnyelvi szövegvariánsok műfordítás eredményei, amely tevékenység során a műfordítók szépirodalmi alkotásokat fordítanak le valamely célnyelvre, megfelelve „különböző interkulturális, irodalmak közötti és interlingvális közvetítői feladatok”<sup>1</sup> kihívásainak. Számos fordítástudományi munka foglalkozik a műfordítás mint terminus meghatározásával és a lehetséges definíciók egységesítésével. Lőrincz Julianna 2007-ben megjelent *Kultúrák párbeszéde* című monográfiájában arra a következtetésre jut, hogy a műfordítás mint terminus konceptuálisan homályos, használata önkényes és ebből kifolyólag nem teszünk különbséget az újrafordítás, a célnyelvi szövegvariánsok egységesítése és átdolgozása között sem. Ezzel szemben az irodalmi fordítás mint terminus nem a produktumot, hanem a folyamatot állítja a középpontba, és a fordítók munkájára, a fordítás folyamatára fordít nagyobb figyelmet, és nem a célnyelvi szöveg (műfordítás) stilisztikai, lexikális vagy grammatikai elemzésére.

Kazakova<sup>2</sup> hasonló megfontolásból szemantikai fordítást és irodalmi fordítást különböztet meg, és azt a koncepciót tartja elfogadhatónak, hogy a két folyamat egymásra épülő egységet alkot. Először zajlik a szó mint nyelvi egység beazonosítása, jelentésének megfejtése, és csak ezt követi az adott lexéma telítettségének a meghatározása, azaz a kontextusnak és a célnyelvi kultúrának megfelelő célnyelvi szó, szószerkezet kiválasztása. Ezt a bonyolult folyamatot úgy kell elképzelnünk, hogy szemantikai fordítás és az irodalmi fordítás között folyamatos visszacsatolás és ellenőrzés zajlik. Lőrincz Julianna rámutat:

[...] a művészi információ elsikkadásához vezethet, ha a fordító következetesen tartja magát a szemantikai fordítás stratégiájához, azaz a szöveg kizárólagos lexikai-grammatikai jellemzőit veszi elsődlegesen figyelembe, és figyelmen kívül hagyja azokat a szövegben belüli és szövegben kívüli

<sup>1</sup> Lőrincz Julianna: *Kultúrák párbeszéde*. Eger, Líceum Kiadó, 2007. 38.

<sup>2</sup> Kazakova, T. A.: *Художественный перевод: в поисках истины*. Szentpétervár, A Szentpétervári Állami Egyetem Filológiai Kara, 2006, idézi Lőrincz Julianna: *Kultúrák párbeszéde*. 38.

logikai-fogalmi kapcsolatokat és asszociációkat, amelyek a művészi szövegek információs tartalmát adják.<sup>3</sup>

Kazakova úgy véli, hogy az irodalmi szövegek fordítóinak kettős mércének kell megfelelniük, hiszen egyrészt a lexémák szintjén, másrészt a szöveg szintjén is meg kell találniuk a megfelelő megoldásokat. Ezt a kettős mércét Kazakova az irodalmi fordítások kultúrák közötti közvetítő szerepének tulajdonítja, ami szintén kettős: a műfordítás nemcsak „helyettesíti” az olvasó számára az eredeti nyelven megírt szöveget, hanem közvetítenie kell annak azt az értékét is, amelyet a célnyelvi kultúra irodalmi életében betöltött vagy éppen aktuálisan betölt. Ezt a gondolatmenetet követve a műfordító szerepe is kettős meghatározottságú, a műfordító a szöveg befogadója és interpretálója, illetve célnyelvi újraalkotója is egyben.<sup>4</sup> A műfordítást gyakran nevezzük kulturális transzfernek is, mivel a célnyelvi szövegvariáns közvetíti a célnyelven nem olvasó közönségnek a forrásnyelvre jellemző kulturális értékeket. Komisszarov<sup>5</sup> abban határozta meg a műfordítás lényegét, hogy a fordító újraalkotja az eredeti szöveg grammatikai, szemantikai és pragmatikai szintjét, miközben meg kell tartania az eredeti szöveg irodalmi színvonalát. Ez utóbbi problematikusága miatt Komisszarov úgy határozza meg a fordítást mint az eredeti szövegegész esztétikai és irodalmi (poétikai) funkciójának újrateremtését, számolva azzal, hogy mindig is csak másodlagos realizáció maradhat.

Ebből a dilemmából következik, hogy az irodalmi művek fordításával kapcsolatosan két álláspontot ismerünk: vannak szó szerinti pontosságra törekvő, de az eredeti irodalmi-művészi célt nem teljesen vagy nem adekvát módon megvalósító fordítások, és vannak irodalomesztétikai szempontból kifogástalan és a művészi hatást maradéktalanul közvetítő fordítások, amelyek meglehetősen szabadon kezelik az eredeti szöveg szókészletét, grammatikai viszonyait. Ez a két véglet meglehetősen sokféle mintázatot alkothat a tekintetben, hogy milyen különbségeket fedezünk fel a forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg között. A fordítások minőségének a megítélése a fordításkritika feladatkörébe tartozik, mint ahogy az is, hogy a fordítás által létrejött eltolódások és a veszteségek mértékét megállapítsa. Ezért is fontos, hogy az irodalmi szövegek fordításainak elemzésekor a kiegyenlítődésekre is figyeljünk. Ezeknek az a feladata, hogy a stilisztikai, a szóválasztási hibákat, a reáliák fordításából adódó pontatlanságokat kiegyenlítsék, például az olvasói interpretációt segítő

<sup>3</sup> Lőrincz Julianna: *Kultúrák párbeszéde*. 39.

<sup>4</sup> Lőrincz Julianna: *Kultúrák párbeszéde*. 39–40.

<sup>5</sup> Vilén Naumovics Komisszarov: *Fordítás és általános nyelvészet*. In: Bart István, Klaudy Kinga (szerk.): *A fordítás tudománya*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1990. 40–63.

magyarázatokkal, betoldásokkal, a beszélők beszédsajátosságait visszaadó kommunikatív megoldásokkal. Venuti<sup>6</sup> ezt a folyamatot így jellemzi: az irodalmi fordítás célja, hogy a célnyelvi szöveg a forrásnyelvi szöveg kommunikatív ekvivalense legyen. Venuti álláspontja szerint az irodalmi ekvivalenciának a meghatározása a műfordító sajátos felfogásának függvénye. Vannak műfordítók, akik fontosnak tartják az eredeti szöveg idegenszerűségének a megőrzését a fordításban is, és igyekeznek megőrizni a szövegben az eredeti neveket, ételeket, italokat. Azok a fordítók, akik ezt a stratégiát követik, igyekeznek megtartani az eredetire jellemző szövegszerkezetet is, és nem szívesen helyezik át a mondatrészeket vagy mondathatárokat, mondván, hogy a szabad fordításban feloldódik az eredeti mű esztétikai és irodalmi hatása. Mások elvetik a fordításízű megoldásokat, és kiemelik a fordító kreativitását, szabadságát.<sup>7</sup> Newmark<sup>8</sup> is a fordító szerepét és felfogását hangsúlyozza, és három szinten egyformán fontosnak véli a fordító kompetenciáját: szövegértelmezés, szövegrekonstrukció, szövegprodukción. Klaudy Kinga<sup>9</sup> és Lőrincz Julianna a fordítói kompetenciákat ennél jóval szegmentáltabban értelmezik, és fordításelemzések alapján a következő műfordítói kompetenciákat állapították meg:

- a műfordító idegennyelvi kompetenciája
- a műfordító anyanyelvi kompetenciája
- a műfordító fordítói kompetenciája
- a forrásnyelvi kultúrára vonatkozó ismeretei
- a célnyelvi kultúrára vonatkozó ismeretei.

Levy<sup>10</sup> elméleti szinten sokat foglalkozott az irodalmi fordítások elemzésének lehetőségeivel, gondolatainak középpontjában a fordító áll. Úgy vélte, hogy a műfordítónak a fenti kompetenciákat kiegészítendő irodalmi-esztétikai-művészi kompetenciákkal is kell rendelkeznie, mert az a feladata, hogy utánozza az eredetit, formájában és stílusában. Ezért is nevezi az irodalmi fordítást illuzionisztikus eljárásnak. Az illúzió szó használata itt arra utal, hogy az alkotási-fordítási folyamat végén úgy nézünk a fordításra, mint újonnan létrehozott eredetire. Levy ezt úgy fogalmazza meg, hogy az olvasó nyilvánvalóan tudja, hogy nem az eredetit olvassa, de azt várja, hogy mindenben az eredetit kapja meg. Ennek megfelelően Levy számára a fordító elsődleges szerepe az interp-

<sup>6</sup> Lawrence Venuti: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Oxford, Unipress, 1992.

<sup>7</sup> Lawrence Venuti: *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. 1992. 123.

<sup>8</sup> Peter Newmark: *A Textbook of translation*. London, Prentice Hall International, 1988.

<sup>9</sup> Klaudy Kinga: *A fordítás elmélete és gyakorlata*. Budapest, Sholastica, 1997.

<sup>10</sup> Jiri Levy: *Die literarische Übersetzung*. Bonn, Athenäum, 1969.



retáció, a mű koncepciójának a teljes megértése. Ezért felhívja a figyelmet arra, hogy a műfordítás így mindig szubjektív marad, és „szubjektív transzformációk”<sup>11</sup> eredményeképpen jön létre. Ezek közül is a következő három lényeges nagyon:

- annak felismerése, hogy miben és hogyan volt képes az eredeti szöveg megalkotója újat teremteni a saját nemzeti irodalmában, és ennek transzformációja a célnyelvre,
- annak felismerése, hogy a fordító a fordítás által értelmezi a célnyelvi közönség számára a művet, és ez felelősséggel jár,
- annak felismerése, hogy a lefordított művet a célnyelvi kultúrában a fordításon keresztül fogják megítélni, aminek lehetnek következményei (pl. az adott mű felül- vagy alulértékelése).

### **Szabó Magda *Az ajtó c. regénye és fordításai***

A stilisztika és a fordítástudomány jeles képviselői<sup>12</sup> kidolgozták a párhuzamos szövegek, pontosabban a párhuzamos műfordítások elemzésének lehetőségeit. Koller<sup>13</sup> makro-és mikroszinten javasolja a párhuzamos fordításokat elemezni. A mikroszint a nyelvi-stilisztikai megoldásokra és az átváltási műveletek használatára vonatkozik, a makroszint pedig a fordítás által kiváltott hatásra és a szöveg egészének szerkezetére. A párhuzamos fordításokat Hartmann<sup>14</sup> funkcionális szövegpároknak nevezi, és fordítástechnikai szempontból ekvivalensnek tekinti őket. Hartmann rámutat, hogy a párhuzamos fordításoknak több csoportja is létezik. Például egy versnek lehet több fordítása ugyanarra a célnyelvre, de egy verset lefordíthatnak egyszerre vagy egymástól függetlenül több nyelvre is, elkészülhet egy irodalmi mű újrafordítása különböző korokban stb. Ezek a fordítások nemcsak párhuzamos fordítások, hanem párhuzamos korpuszokat is alkotnak, hiszen a szövegek interakcióba léphetnek egymással, keletkezésük befolyásolhatja a párhuzamos szöveg létrejöttét.<sup>15</sup> Levy

---

<sup>11</sup> Jiri Levy: *Die literarische Übersetzung*. 120.

<sup>12</sup> Jiri Levy: *Die literarische Übersetzung* és Kocsány Piroska: Párhuzamos műfordítás: a stilisztika kivételes lehetősége. *Magyar Nyelvőr*, 125. 2001/4. 444–453.

<sup>13</sup> Werner Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiesbaden, Meyer, 1997.

<sup>14</sup> Hartmann, R. R. K.: *From Contrastive Textology to Parallel Text Corpora: Theory and Applications*. In: R. Raymond Hickey, Stanislav Puppel (szerk.): *Language History and Linguistic Modelling*. Berlin, Erich Schmidt, 1997. 34–45.

<sup>15</sup> Hartmann, R. R. K.: *From Contrastive Textology to Parallel Text Corpora: Theory and Applications*. 37.

ezzel szemben, aki a műfordítást az eredetivel egyenértékű irodalmi-művészi folyamatnak tartja, pontosan azt hiányolja, hogy az irodalmi alkotások esetében nem kapnak kellő figyelmet a párhuzamos fordítások. Levy a párhuzamos fordításokat társszövegeknek, testvér-szövegeknek, rokonszövegeknek nevezi aszerint, hogy mennyiben kapcsolódnak, hasonlítanak vagy különböznek egymástól.

Szabó Magda *Az ajtó* című regényét<sup>16</sup> eddig 36 nyelvre fordították le, s nem egy nyelvben több fordítása is létezik. Többek között a német olvasóközönség is két fordítást vehet kézbe. Az egyiket 1990-ben, a másikat 1992-ben adták ki, az egyiket egy keletnémet, míg a másikat egy nyugatnémet kiadónál. Az egyiket női, a másikat férfi fordító fordította. A két fordítás között sok eltérés van, ami közelebbi összehasonlítást igényel mikroszinten, így például a szóválasztás szintjén, az aktív vagy a passzív mondatok dinamikájának szintjén, vagy éppen a választott kötőszók által kijelölt mellérendelő vagy alárendelő szintaktikai szerkezetek mintázatainak mentén. Ugyanakkor relevánsak azok a kérdés is, hogy mi okozhatja azt, hogy két éven belül két fordítás is készült? Miért éppen a nyugatnémet kiadású fordítás tört be a könyvpiacra, és mi az oka annak, hogy az első fordítás méltatlanul feledésbe merült?

## **Az ajtó német fordításairól**

### **A fordítókról**

1990-ben, viharos történelmi pillanatokban a Volk und Welt nevű kelet-berlini kiadónál jelent meg Vera Thies fordítása.<sup>17</sup> Thies nem ismeretlen és nem kezdő fordítóként fogott hozzá *Az ajtó* fordításához. Elsősorban Örkeny-szövegek fordításával szerzett nevet magának, 1973-ban két fordítása is megjelent: *Die Familie Tót* és *Der letzte Zug*. 1975-ben következett a *Katzenspiel*. Nemcsak fordítóként ismert a magyar és a német irodalmi életben, hanem irodalomkritikusként és szerkesztőként is. Többek között ő adta ki Berlinben 1989-ben az elmúlt száz év legfontosabb magyar vonatkozású szerelmesleveleit német nyelven. Fordított Jókaitól és Móricztól, nevéhez fűződik Nagy Lajos *Pincenaplójának* németre fordítása is, jeles ismerője a magyar irodalomnak. Érdekes, hogy Szabó Magdától is fordított, összesen négy művet ültetett

---

<sup>16</sup> Az elemzéshez a következő kiadás szolgált alapul: Szabó Magda: *Az ajtó*. Budapest, Magvető, 1987. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

<sup>17</sup> Szabó Magda: *Die Tür*. Ford. von Vera Thies. Berlin, Verlag Volk und Welt, 1990. A későbbiekben a főszövegben e kiadás oldalszámaira hivatkozom.

át németre: *Eszter und Angela* (1979), *Das Fresko* (1978), *Katharinenstraße* (1989), *Pilatus* (1976). Ezek a fordítások azt bizonyítják, hogy jól ismeri Szabó Magda nyelvezetét, stílusát, gondolkodásmódját. Szabó Magda műveinek fordításai ugyanannál a kiadónál jelentek meg, ahol a *Die Tür*. A Volk und Welt akkori kiadói koncepciójában volt egy ún. Damenreihe (Hölgy-sorozat), aminek a célja szocialista, kommunista országok nőíróinak bemutatása volt. Ebben a sorozatban jelentek meg Szabó Magda írásai is. A Volk und Welt Kiadó 2001-ben szűnt meg. Vera Thies először 2012-ben jelentkezett önálló irodalmi alkotásokkal is.

*Az ajtó* másik német fordítása, amit gyakran emlegetnek újrafordításként is, 1992-ben jelent meg, Hans-Henning Paetzke munkája.<sup>18</sup> Hans-Henning Paetzke 1943-ban született Lipcsében, hamar bekerült a magyar irodalmi életbe, szabadfoglalkozású író, műfordító, szerkesztő. Germanisztikát és magyar nyelvet és irodalmat tanult. Nézetei miatt fiatalon börtönbe került, 1968-tól Magyarországon él és alkot, annak a három évnek a kivételével, amikor Magyarországon is persona non grata statusban volt. Több mint 70 magyar nyelvű irodalmi alkotást fordított németre, köztük sok politikai vonatkozású regényt. Konrád György, Lukács György, Bibó István írásainak kiváló közvetítője német nyelven, nagyon jó visszhangra találtak Mándy Iván, Eörsi István és Esterházy Péter műveinek fordításai is. A német közönség Heller Ágnes írásait is az ő fordításában ismeri. Munkásságát fontos fordítói díjakkal jutalmazták (1993: Füst Milán-díj, 1996: Déry Tibor-díj). Irodalomközvetítői szerepéért 1999-ben a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztjét vehette át. Szabó Magda stílusa és írói munkássága nyilvánvalóan nem volt ismeretlen Hans-Henning Paetzke előtt sem, a *Régimódi történetet* 1987-ben fordította le, és pont annál a kiadónál jelent meg, ahol 1990-ben Vera Thies fordításában *Az ajtó*. Hans-Henning Paetzke fordításában *Az ajtó* az Insel Verlagnál jelent meg, ami az 1960-as évek óta számított a nyugatnémet vezető kiadók közé. Szabó Magdától ez volt az első mű, amit kiadtak, jelenleg a 9. kiadásnál tartanak, magas eladási kvótával. A kiadó 1991-ben költözött Berlinbe, társulva a Shurkamp kiadóval.

<sup>18</sup> Szabó, Magda: *Hinter der Tür*. Ford. von Hans Henning Paetzke. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1992. A későbbiekben a főszövegben e kiadás oldalszámaira hivatkozom.

## Két fordító – két fordítási koncepció

A dolgozat célja, hogy megvizsgáljuk, vannak-e lényeges, fordítási koncepcióban megmutatkozó különbségek a két német fordítás között. A kérdést úgy is feltehetjük, hogy másképpen értelmezték-e a fordítók Szabó Magda világát és látásmódját, hiszen a két német fordításban a szóválasztás és a mondat szerkesztés különbségein túl nagyon sok olyan elem van, ami máshogyan közvetíti a német olvasók számára a magyarországi történelmi és aktuálpolitikai eseményeket, illetve ennek következményeként másképpen interpretálják azok közéletre és a hétköznapi emberekre gyakorolt hatását. Ugyanakkor azt is meg kell jegyeznünk, hogy a feltételezett koncepcionális eltérés eredménye az is, hogy a két fordításban gyakran találunk olyan szövegrészeket, amelyeknek a szókincse szinte megegyezik egymással, ám a szakasz mondanivalója mégis eltér egymástól azáltal, hogy a választott mondat szerkesztési eljárások más-más információkat állítanak a fókuszba.

Vera Thies fordítása készült el először, és jelent meg éppen egy olyan időszakban, ami politikailag és társadalmi tekintetben mélyreható átalakulásokat jelentett Németországban és Magyarországon egyaránt. Az első német fordítás könyvesboltokba kerülésével párhuzamosan zajlott Németország újraegyesítése, és a fordítás még egy kelet-berlini kiadónál jelent meg. Magyarországon pedig a fordulat éve volt, és talán nem véletlen, hogy a német olvasók éppen ebben az évben vehették kezükbe *Az ajtót*. Vera Thies a könyv címén nem változtatott, éppen úgy, mint a szövegben, ebben a tekintetben is követte Szabó Magda eredeti szóhasználatát. Soha nem cserélte fel a Tür szót például a Tor lexémával. Az ajtó szót használta a lépcsőházba nyíló ajtóra, a lakásajtóra és az utcáról a belső udvarba vezető bejáratra. Ezzel szemben a második német fordításban Paetzke párhuzamosan használja a Tür és a Tor szavakat, és megkülönbözteti a lépcsőház és a lakás ajtaját. Ez az egy évvel későbbi német fordítás az Insel Kiadónál jelent meg, 1992-ben került a könyvlistákra és párhuzamosan mutatták be a Majna menti Frankfurtban és Lipcsében, két évvel Németország újraegyesítése után. A fordítóról, Hans Henning Paetzkeről köztudott, hogy lázadt a valamikori NDK politikai rendszere ellen és 1968-ban Magyarországra emigrált, majd 1974 és 1994 között a Majna menti Frankfurtban élt, s azt is tudjuk róla, hogy mindig figyelemmel követte a magyarországi politikai eseményeket. Politikai beállítódása és érdeklődése okán személyesen élte meg a rendszerváltás és az újraegyesítés kezdeti eufórikus pillanatait és az ezeket követő csalódásokat. Minden bizonnyal politikai meggyőződéséből fakadóan mélyebben érthette Szabó Magda sorok közé rejtett politikai véleményét, és a napi politikával kapcsolatos, illetve a politikai visszapillantásokban átsejlő személyes beállí-

tódásokat finomabban tudta megragadni, mint Vera Thies. Az ő érdeklődése ugyanis inkább irodalmi jellegű volt, és a magyar nyelv- és irodalom szakos tanulmányaiban is az irodalmi élmények domináltak. Fordítói alapkoncepciója az volt, hogy a szerző retorikai-stilisztikai értékét adja vissza a német olvasók számára. Ezért van az, hogy Vera Thies jobban ragaszkodott az eredetire oly jellemző körmondatok megtartásához, a közbeékeléseknek pontosan azokon a helyeken való szerepeltetéséhez, ahogyan azokat az eredeti műben Szabó Magda használta. Kevesebb figyelmet fordított a sorok között kiolvasható politikai üzenetet átadására.

Koncepcionális különbségre utal az is, hogy a regény német nyelvű címűl a *Hinter der Tür* (Az ajtó mögött) szószerkezetet választotta. Az *ajtó* című regényben az író saját sorsába szötteen mutatja be egy csupáncsak látszólagosan mindennapi asszony rendkívüli életét. Szabó Magda, annak ellenére, hogy több esetben is tiltakozott az ellen, hogy női szerzőként vagy nőíróként mutassák be, nagyon is fontosnak tartotta a női sorsok női szempontból történő ábrázolását. Különösen szép példa erre Emerenc alakja. Az önéletrajzi elemek mellett is kibontakozik, hogy *Az ajtónak* nem az író, hanem Emerenc a valódi főszereplője. Ebben a kontextusban nyer értelmet a címadásbeli különbség, amit nézőpont-, illetve fókuszpontbeli különbségnek is nevezhetünk. Az ugyanis, amit az ajtó szimbolizál, mást jelent az írónőnek és mást Emerencnek, a házvezetőnőnek. Az eredeti Szabó Magda szövegben ez egy nagyon összetett szimbolika, és a jelentését éppen az a perspektíva tudja befolyásolni, hogy ki a főszereplő, az író vagy a bejárónő? A szöveg struktúrája keretet kap az ajtó szimbolikus-sága által, és az által, hogy az ajtó és funkciói fejezetcímek is egyben. Az ajtó a kezdet és a vég, az ajtó a határ, a fal az író és Emerenc között. Vera Thies azzal, hogy megtartotta az eredeti, sokféle interpretációs lehetőséget felkínáló címet, az olvasóra bízta a fókuszjelentés megtalálását. Paetzke ezt a feladatot elveszi az olvasótól és az értelmezés tartományát beszűkíti a címválasztással. Az ajtó mögött van valami titok, amit ki kell deríteni. Ezzel azt sugallja a fordító, hogy az Emerenc életét körülvevő titok felderítése az író küldetése ugyan, de mégsem titok megfejtése áll a regény középpontjában, hanem Emerenc, a titok őrzője. Ebből a szempontból jelentős annak a szövegrésznek a fordítása, amelyik az ajtót írja le. Thies a mi (unser) névmás használatával az író szemszögéből való történetmesélésre fókuszál, s ezt a fókuszpontot erősíti az én névmás többszöri kiemelésével is, és az énhez kapcsolódó cselekvések névmással kiegészített felsorolásával:

Ich stehe in unserem Flur am Fuße des Treppenaufgangs vor der Haustür, deren mit Drahtgeflecht verstärkte, einbruchssichere Scheiben in einen Eisenrahmen eingeschweißt sind, und versuche das Schloß zu öffnen. [...] Der Schlüssel dreht sich, doch ich kämpfe vergebens, die Tür geht nicht auf [...]. Da das Schloß sich nicht rührt, bewegt sich auch die Tür nicht. [...] [...] Ich bin nicht nur unfähig, die Tür zu öffnen, um zu helfen, ich bin auch stumm geworden. [...] <sup>19</sup> (Thies, 5.)

Paetzke fordításában ez a szövegrész másféle szövegstruktúrává formálódik, mert a szóhasználatból és a szintaktikai megoldásokból következően másfajta asszociációs láncot aktivál a szöveg olvasata. A hangsúlyos egyes szám első személyű névmások ismétlésén és elhagyásán túl részletesebb és tárgyilagosabb az ajtó leírása:

Ich stehe unten im Treppenhaus an der Haustür, deren Glasscheibe durch ein Drahtgeflecht verstärkt und in einen Eisenrahmen eingefast ist, um so gegen Einbruch gesichert zu sein, und versuche, das Schloß zu öffnen. [...] Der Schlüssel dreht sich im Schloß, doch bemühe mich vergebens, vermag die Haustür nicht zu öffnen [...]. [...] Aber das Schloß macht keine Anstalten nachzugeben. Es hat den Anschein, als wäre die Haustür in ihren Stahlrahmen eingeschweißt. [...] [...], daß es mir nicht nur unmöglich ist, den helfenden Geistern die Tür zu öffnen, sondern daß ich sogar stumm geworden bin. (Paetzke, 7.)

Vera Thies a hangsúlyos mi névmás használatával a szereplőket egy közösségben lokalizálja, és ezáltal konkrétabbá teszi a cselekmény helyszínét. Paetzke fordításában a helyszín a passzív szerkezet használata miatt is személytelebbsé, nem látjuk az emberi kötődést a cselekvés helyszínéhez. Thies a helyszín, a lépcsőház és az ajtó előtti tér konkretizálását közbeékel melléknevek és melléknévi igenevek használatával oldja meg. Egészen apró lokalizálási eltérésekre lehetünk figyelmesek: Vera Thies azt a szerkezetet használja, hogy vor der Haustür (a lakásajtó előtt), az an der Haustür (a lakásajtóban) szerkezetet részesíti előnyben, amely az ajtóhoz való közeledést emeli ki, így adja meg azt a közelséget, amit Thies a mi névmás használatával ér el a lokalizálási folyamatban. Paetzke szövegében nem érezhető az a sodró dinamikusság, ami

<sup>19</sup> „Állok a kapunkban a lépcsőház alján, a drótszövettel megerősített, betörhetetlen üvegű vasrámás kapu belső oldalán, és megpróbálom kinyitni a zárat. [...] Forog a kulcs, de hiába küszködöm, nem tudom kinyitni a kaput, pedig nekem be kell engednem a mentőket. [...] Ám a zár meg se moccan, áll a kapu, mintha vasrámásba forrasztották volna. [...] [...] nemcsak nem tudok ajtót nyitni a segítségnek, de meg is némultam”. (5–6.)



Thiesnél, aki a cselekvő személyt és nem magát az ajtót helyezi a fókuszba. Thies fordításában az ajtón lévő üvegablakot belehegesztették az ajtóba. Ez a szóválasztás arra enged következtetni, hogy maga az ajtó is csak nehezen lesz kinyitható, hiszen az üveget is azért hegesztették be, hogy be ne tudják törni. Paetzke szóválasztása ugyanitt kevésbé utal a véglegességre, mert az ajtón lévő ablak csak vaskeretbe foglalt, ami azt az asszociációt is megengedi, hogy ki lehet a keretet emelni. Azáltal, hogy Thiesnél egy befejezett melléknévi igenév utal egy meg nem változtatható történéssre, az einschweißen (behegeszt, beforaszt) ige használata előrevetíti az ajtónyitás procedúrájának kilátástalanságát. Ezzel szemben az a kifejezés, hogy in Eisenrahmen fassen (vaskeretbe foglalni) egyfajta reményt kelthet az olvasóban arra, hogy az ajtó kinyitható.

Az idézett szövegrészlet második részében is eltérő dinamikát fedezhetünk fel. A kísérlet az ajtó kinyitására a narratori szerepben lévő író álmaiban játszódik le. Thies fordításában ezt hiábavaló és kilátástalan harcként érzékeljük („ich kämpfe vergebens“), és az ajtó mint önálló életet élő szubjektum jelenik meg előttünk, aminek saját akarata van, és ha nem akar, nem is nyílik ki. Az ajtónak ilyenfajta szubjektumként való értelmezését a visszaható igék és a személytelen névmással álló igék határozottan megerősítik. Hasonlóan ahhoz, hogy a kulcs és a zár, és a hozzájuk kapcsolódó igék is mind aktív igék (der Schlüssel dreht sich, das Schloss rührt sich nicht, die Tür bewegt sich nicht). Ha újra elolvassuk Paetzke fordítását, akkor látjuk, hogy a hangsúly nála a lehetőségen van, illetve a lehetetlenségen, a nyithatóságon és kinyithatatlanságon. De nem az ajtó felől nézve a dolgot, hanem az író, a narrátor perspektívájából. Ennek az olvasatnak a lehetőségét emelik ki a képességre utaló szerkezetek is (vermögen+zu+Infinitiv). Ebben a fordításban egyértelműen az író és a kísérlete, hogy az ajtót kinyissa, áll a fókuszban, itt nem a kulcs és a zár akarata érvényesül, hanem a cselekvő szubjektumé, az íróé. Fáradozásának leírásában a megkettőzött infinitívusz jut ismét szerephez (fähig sein+zu+Infinitiv). Ez a perspektíva és így Thies fordítása bizonyos fáziseltolódást hoz létre: az író nem tud segítséget hozni, mert ahhoz már későn van.

A fenti példák is abba az irányba mutatnak, hogy a két fordítás között lényeges szintaktikai különbségek vannak. Akár egyetlen vessző segítségével áthelyezhető a hangsúlyok, például a megpróbálkozni ige (németül versuchen) esetében nem szükséges a vesszőt kitenni. Paetzke következetesen vesszőt használ, hogy tagolja a nehezebb szerkezetű mondatokat és fókuszálja az olvasó figyelmét. Az ilyen szerkezetekkel fel tudja hívni az olvasó figyelmét, hogy egy zárójelbe tett felszónak is jelentősége van Szabó Magdánál, például: die (Nicht)Öffnung der Tür. Jól megfigyelhető, hogy Thies pontosan tükrözni igyekszik Szabó Magda mondatszerkesztési elveit, és általában véve megtartja



az eredeti forrásnyelvi szöveg írásjeleit is. Paetzke bátrabban nyúl a mondatokhoz, áthelyez mondatrészeket, és gyakran megváltoztatja teljes mondatok tagolását is. A legfontosabb eltérésként a két fordító között itt az említhető meg, hogy Thies az aktív szerkezeteket és a tárgyi mellékmondatokat részesíti előnyben. Ezek a német nyelv sajátosságaiból adódóan a cselekvőt és az általa végrehajtott cselekedetet hangsúlyozza. Paetzke sokkal gyakrabban használja a németre jellemző passzív szerkezeteket, aminek stilisztikai hatása, hogy a cselekvés valamire való irányultsága lesz a hangsúlyos és nem a cselekvő. Szabó Magda mondatai meglehetősen sűrítettek, szerkezetükben bonyolultak. Thies például megtartani igyekszik a mondatrészek telítettségét is azáltal, hogy több melléknévi igeneves szerkezetet használ és több előjáró szóval bővített hátravetett jelzős szerkezetet. Ennek azért van jelentősége, mert az öltésszerűen egymásba szerkesztett mondatok miatt egyfajta fáziseltolódás jön létre a szövegben, mivel a történések áramát akadályozzák, lassítják és késleltetik ezek a szintaktikai megoldások. Ezzel szemben Paetzke mondatai sodróbbak, lendületesebbek, mert a Szabó Magda által beékelt mondatrészeket mellékmondatok beépítésével váltotta ki, és a jó dinamikájú sodrás miatt nem zavaróak az ismétlések sem, sőt: fontos szerepük van a szinonimának tekinthető kifejezéseknek a mondanivaló megerősítésében (pl. *bemühe mich vergebens, ich vermag die Haustür nicht zu öffnen*). Ezzel szemben Thies fordításának dinamikája nem ilyen erőteljes és egyenes vonalú, hanem helyenként – éppen a beékelések eredeti helyükön való megtartása miatt – lassúbb mederben halad, és lényegében ez fékezi a szöveg áramlását, tempóját, s így több ideje van az olvasónak a mondatok esetleges többértelműségének a felfedezésére. Egyénként az is megfigyelhető, hogy Thies jobban törekedett arra, hogy az interpretáció felelősségét átruházza az olvasóra. Paetzke – megfigyeléseim szerint – a lüktetőbb tempó és a mondatok átkeretezése miatt egyben egy lehetséges interpretációt sugall az olvasónak.

Az eltérő fordítói koncepció, az eltérő fordítástechnikai és stilisztikai megoldások nyomán más-más szintaktikai szerkezetek kerülnek a fordítók látóterébe, s az olvasók ennek következtében a szöveg szimbolikáját is másképpen értelmezhetik. Jól illusztrálhatjuk ezt azzal a szövegrésszel, amikor az író az ajtó kinyitásának sikertelenségét/sikerét mérlegeli. Nemcsak a valóság és az álom keveredik, hanem az elbeszélői síkok is.

[...] daß sich eine Tür einmal, ein einziges Mal in meinem Leben vor mir nicht in der Dämmerzone des Schlafes, sondern in der Wirklichkeit geöffnet hat, die jene, die hinter dieser Tür ihre Vereinsamung und ihr ohnmächtiges Elend verteidigte, selbst dann niemandem aufgeschlossen

hätte, wenn die brennende Decke längst über ihr einzustürzen drohte. Ich allein besaß die Macht: sie dieses Schloß zu öffnen, den Schlüssel bewegen zu lassen<sup>20</sup>. (Thies, 6.)

Daß sich eine Tür einmal, ein einziges Mal in meinem Leben vor mir aufgetan hat, und zwar nicht in der Undurchdringlichkeit der Traumwelt, sondern in der Wirklichkeit, eine Tür, die von jenem Menschen, der dort drinnen seine Einsamkeit und sein ohnmächtiges Elend verteidigte, selbst dann nicht geöffnet worden wäre, wenn über ihm schon das brennende Hausdach herunterkrachen sollte. Ihn die Tür öffnen zu lassen, ich allein besaß diese Macht. [...]. (Paetzke, 8.)

A fenti szövegrészek összevetése megmutatja, hogy Vera Thies a cselekvőre helyezi a hangsúlyt, és az én hatalmát hangsúlyozza, amikor az ajtó kinyitásáról van szó. Paetzke ebben a kontextusban pedig magát az ajtót állítja a középpontba, és ezáltal ebben a szövegrészben áthelyezi a hangsúlyt is: az ajtó szubjektum voltát emeli ki, és magát az ajtót ruházza fel önálló akarattal. Az ajtó kinyílik, ha akar, de nem biztos, hogy erővel vagy akarattal kinyitható. Ezt a hatást a nyelvtani szerkezetek átrendezésével éri el, illetve a passzív szerkezetek következetes alkalmazásával. A két fordítás ebben a szövegrészben eltérő grammatikával dolgozik. Paetzke az ajtó kinyitásának pillanatát passzív szerkezettel adja vissza, míg Thies kizárólag aktív szerkezeteket használ. Ez felveti a perspektívaváltás kérdését. Mindkét fordításban az író kezében van a hatalom, hogy Emerencsel ajtót nyitasson. Mégis két eltérő stratégiával oldják meg ezt a fordítók. Thies olyan szintaktikai szerkezetet épít, amelyben egy kettőspont megtöri a mondatot és az ajtó kinyitására tevődik így át a hangsúly. Ezzel szemben Paetzke egy mellékmondatot nyitja meg a mondatot, és így fel is cseréli a tagmondatokat. Ez a csere más megvilágításba helyezi a mondat értelmét: az író kezébe adott hatalom lesz a hangsúlyos. Mindkét esetben optikai megerősítést is kap a mondat interpretációja (kettőspont, vessző). Ez a két fordítói megoldás visszakanyarodik a kérdéshez: ki a valódi főszereplő? Az író, aki képes bejutni Emerenc lakásába, vagy Emerenc, aki nem tud ellenállni az írónőnek, és ajtót nyit?

A fenti szövegrész arra is jó példa, hogy az Emerencsel való találkozást is erősen befolyásolja a fordítók által alkalmazott stratégia. Emerenc Paetzke

---

<sup>20</sup> „Hogy egyszer, életemben egyetlenegyszer nem az alvás agyvérzegénységében, hanem a valóságban is feltárlt énelőttem egy ajtó, amelyet akkor se nyitott volna ki, aki odabenn magányát és tehetetlen nyomorúságát védte, ha már ropog is feje fölött az égő ház-tető. Azt a zárat csak nekem állt hatalmamban megmozdítani [...]” (6).

fordításában emberként áll előttünk, és így hímnemű grammatikai háttérrel kap: der Mensch, der, sein, er, jener. A német olvasó így az Emerencsel való első találkozáskor nem kap olyan információt, ami arra utalna, hogy egy nőről, az író házvezetőnőjéről van szó. Thies fordításában a nyelvtani elemek megszövik ezt a pluszinformációt (jene, ihr), de a fordításban nincs utalás ennek fontosságára.

Ezen szempontok figyelembe vételével érdemes arra a mondatra is figyelni, hogy az író magát okolja Emerenc haláláért. „Ich habe Emerenc getötet.“ (szó szerint: Megöltem Emerencet, Thies, 7.) és „Ich bin schuld an Emerencens Tod“ (szó szerint: Az én hibám Emerenc halála, Paetzke, 9.) – így hangzanak a súlyos mondatok a két szövegben.<sup>21</sup> Nemcsak a szóválasztás és a nyelvtani szerkezet más a két mondatban, hanem annak intenciója is erősen különbözik. Thies explicit és tényszerű közlése a mondat fókuszába a cselekvőt és a cselekvést helyezte, és az olvasóban azt az érzetet keltheti, hogy valóságos gyilkosságról van szó. Ez a projekció másfajta várakozást indít el az olvasóban és más értelmezési keretet épít a történet köré. Ennek ellenére érezhető a mondat emocionális ereje is, hiszen az elbeszélő pozíciójában lévő író a gyilkos szerepébe kerül. Paetzke megoldása nem ennyire konkrét és az olvasóban több várakozást kelt, kíváncsivá teszi a körülményekre és az eseményekre. Többféle értelmezési síkot nyit ki egyszerre és pont ezt tarthatják az olvasók érdekesnek!

A fenti példák alapján nem meglepő, hogy az ajtó metaforája is másképpen tevődik össze a két fordítás textúrájában. Az ajtó a megnyílás effektusában a személyes kitárulkozás, az emberek felé fordulás jelképe is lesz. Így kap értelmet a magyar nyelvben a címben is kiemelt határozott névelő. Vera Thies azzal, hogy megtartotta a szó szerinti címet ezt a konkretizálást vitte végig. A Paetzke által választott *Hinter der Tür* afelé tereli az olvasók asszociációit, hogy az ajtó mögé akarjunk nézni, hogy a titkok kiderüljenek. Ez a címválasztás az elejétől fogva valami félelmetest, bizonytalant sejtet, és ezzel fel is kelti az olvasók érdeklődését. Ha ennek a szószerkezetnek a teljes jelentését vesszük szemügyre, akkor tudjuk, hogy az ajtó kinyílt, az ajtót kinyitották, tehát végbemegy a tragédia, amitől féltünk. Ezzel szemben *Az ajtó* mint cím nem utal befejezettségre, mint ahogyan arra sem, hogy ki tudta-e az író nyitni, vagy Emerenc kinyitotta-e neki az ajtót. *A Hinter der Tür* (Az ajtó mögött) mint címválasztás erőteljesebben korlátozza is a jelentést, mert felfedi, hogy az ajtót kinyitják, és talán arra is utal, hogy a félelmünk beigazolódik, így nincs jelentősége annak, hogy az író erőszakkal hatol-e be Emerenc lakásába, vagy Emerenc engedi be őt.

<sup>21</sup> „[...] én öltem meg Emerencet.” (7.)

Szabó Magda Emerenc és a saját élettörténetén keresztül nagy- és kispolitikai játszmákat rajzol meg, és éppen ebben a keretben nyer Emerenc alakja számos értelmezési lehetőséget. Jól ismeri a magyar történelmet, és vele együtt az emberi sorsokat. Alakját Vera Thies fordításában közvetlen, tevékeny szubjektumként ismerjük meg, akinek magának kell meghoznia a döntést az ajtó kinyitásáról. Ezt a sok aktív ige is jelzi, amit olyan melléknevek kísérnek, mint például a sokat ismételt *tätig* (tevékeny) jelző. Patzke megközelítésében ugyanabban a szerepben az írónőt találjuk, aki az ajtót ki akarja nyitni.

A női szerepek értelmezési lehetőségei is másképpen konstruálódnak meg a két fordító megközelítésében, ami az egész regény mondanivalójának megértése szempontjából meghatározó az olvasók számára. Emerenc és az írónő egymáshoz fűződő viszonyának interpretálása és a német olvasók felé való közvetítése volt az egyik fő fordítói feladat Szabó Magda *Az ajtó* c. regényének célnyelvi megformálásában. Itt egy anya-lánya kapcsolati típus sajátos leképeződésének és kialakulásának lehetünk tanúi, amelyben néha Emerenc kerül az anyaszerepbe, néha az írónő, és ennek megfelelően váltakoznak a lány-szerepek is. Emerenc emberi nagysága és méltósága ezekből a szerepváltásokból bontakozik ki, hiszen egyszer más gyermekeinek anyjuk helyett is anyja, más-szor meg az írónő fölé terjeszti ki védőszárnyait, s ezek után természetes, hogy a kedvenc macskáit felé is anyai szeretettel fordul. Ebben a törékeny és tűnékeny anya-lánya viszonyban kap többretegű metaforikus értelmet az ajtó mögött lapangó titok. Ennek a hiteles megformálása jelentett kihívást mindkét fordító számára. E kapcsolat bensőségességét mindketten nagyon jól érzékeltetik, de valamelyest másképpen rekonstruálják annak törékenységét és teljes cselekményre gyakorolt hatását. Az ajtó a kulcsa ennek a kapcsolatnak, az ajtó, ami egyszerre bejárat, beengedés, belépés és az Emerenc és az írónő közötti kapcsolat határa is. A német nyelvben az ajtó szimbolikáját Vera Thies három főnév váltakozásával kísérli meg érzékeltetni: *Zugang*, *Einlass*, *Eintritt*. Vera Thies az írónő és Emerenc vonatkozásában egy egyenes vonalú, a végkifejlet felé haladó és nagy érzelmektől vezérelt értelmezés mentén halad. Ezzel szemben Paetzke megközelítésében ez a kapcsolat bonyolultabb, szerteágazóbb, játékosabb és jobban megragadja az írónő helyenként ironikus és önkritikus szemlélődését az Emerencel való kapcsolatára vonatkoztatva. Vera Thies fordításában elvész ebben a tekintetben a Szabó Magdára jellemző nyelvi játékoság, helyenkénti kétértelműség, és ennek következtében az olvasó mindvégig sejti a kapcsolat tragikus voltát, és szinte megkönnyebbülve veszi tudomásul az olvasó a tragédia bekövetkeztét. Thies ezzel egyfajta magasztos szomorúságot közvetít, és az írónő és az Emerenc közötti kapcsolat nem tűnik olyan árnyaltnak, mint Paetzke fordításában. Példaként említhetjük a *Das Übereinkommen* (Thies, 8.)/*Der*

Bund (Paetzke, 10.) című fejezetben felfedezhető alapvető különbségeket. Ez az a fejezet, amikor az író és Emerenc között megszületik a megállapodás, a szövetség. Pontosan ennek a két szónak a következetesen eltérő használatában rejlik a különbség, szövetség-e vagy szerződés-e ez a kapcsolat? Emerenc és az író ebben a részben találkoznak először, és itt jut szerephez Emerenc bemutatása. Emerencet Paetzke egy bravúros hármas tagolásban mutatja be:<sup>22</sup> (1) „Unerschütterlich wie eine Statue“ (Paetzke, 10.), (2) „Nicht in Habachtstellung, sondern eher ein bisschen Schlagseite zeigend [...]“ (Paetzke, 10.), (3) „Zwischen den Rosen schien sie irgendwie deplatziert zu sein“ (Paetzke, 10.). Az én olvasatomban ez a bemutatás ironikus, játékos és egyszersmind megindító is.

Thies fordítása sokkal szárazabb, tényyszerűbb és az esendő (hinfällig) melléknév használatával szomorúbb is: „Sie stand da wie ein Denkmal vor mir, unbeweglich, doch nicht stramm, eher ein wenig hinfällig“ (Thies, 8.). A két nő a kertben áll, és az író az Emerenc és a rózsák közötti kontrasztra utalva emeli ki azt a különös hatást, amit Emerenc tesz rá az első találkozás alkalmával. „Emerenc nahm sich sonderbar aus zwischen den Rosen“ (Thies, 8.), áll Thies fordításában. Ez a fordítói megoldás az első pillanatban semlegesnek tűnik, és semmi sem utal az első találkozásakor lejátszódó érzelmekre. Ezután nem sokkal kerül sor a sorsdöntő pillanatra, a szerződés megkötésére. Ezt a fogalmat a két fordító más-más lexémával adja vissza. Az egyik esetben a Bund, azaz a kötelék, szövetség jelentésű lexéma lesz a kulcsszó, a másikban az Übereinkommen, ami megállapodást, a megegyezést jelent. Az egyik lexéma a viszonyt, a kölcsönös kötődést állítja a középpontba, a másik egy jogi aktust emel ki, kihangsúlyozva a viszony szerződéses jellegét. Vera Thies a viszony megszületésének folyamatában annak kölcsönösségét is hangsúlyozza, mégpedig a mi névmás használatával. A kölcsönösséget erősíti fel a beide (mindketten) és az einander (egymás) névmások betoldása is: „[...] mussten wir doch beide entscheiden, ob wir einander akzeptieren können“ (Thies, 9.).<sup>23</sup> Ezzel szemben Paetzke fordításában ugyanezen a szöveghelyen egy szólásmondás parafrazisát találjuk: ein Leben miteinander (közös élet, együttélés), amit a fordító a következő mondatba épített be: „[...] beide mussten wir eine Entscheidung treffen, ob es ein Miteinander geben kann“ (Thies, 10.). Ezen kívül érdekes az is, ahogyan a két fordító az akzeptieren (elfogad) igét használják. Vera Thies fordításában ez az ige egy eldöntendő kérdést tartalmazó tagmondat része és

<sup>22</sup> „Úgy állt előttem, mint egy szobor, rezzenéstelenül, nem vigyázban, inkább cseppet megdőltén” [...] (8.). / „[...] ő nem illett a rózsák közé [...]” (8.)

<sup>23</sup> „[...] döntenünk kellett mindkettőnknek, vállaljuk-e egymást”. (8.)

a mindkét fél részéről meghozandó döntéssel áll közvetlen kapcsolatban. Ez azért fontos, mert a döntés és az elfogadás egyazon idősíkbán történik. Paetzke megoldásában az elfogadni ige áthelyeződik a mondatban, és annak a tagmondatnak lesz a rácsatlakozó része, amelyikben a döntés a szövetségről, a közös életről már megszületett, de arról még csak a jövőben fognak dönteni, hogy el is tudják-e egymást fogadni: [...] man könne nur hoffen, daß sie uns akzeptieren werde“ (Paetzke, 11.). A szóban forgó ige áthelyezésével perpektívaváltás jön létre a két fordításban, ami lényeges interpretációs különbséget hoz létre. Vera Thies esetében a szerződés, a megállapodás pillanata egybeesik egymás elfogadásának pillanatával, hiszen a mondat szintaktikája azt mutatja, hogy arról döntenek, hogy el tudják-e egymást fogadni, és így ennek alapján köttetik meg a szerződés. Paetzke fordításában előbb a megállapodás születik meg, és csak egy jövőbeli döntés eredménye lesz az elfogadás vagy az elutasítás. Ezen kívül is van még egy lényeges különbség a két fordítói látásmód és az ebből következően választott fordítói megoldás között: Thies a kölcsönös elfogadást hangsúlyozza, míg a Paetzke fordításában Emerenc van döntéshozatali helyzetben: vajon el tudja-e fogadni az írónőt és férjét, ebben reménykedik az író. Az elfogadás jelentőségét emeli ki, hogy Thies egymás után kétszer is használja ebben a szövegrészben az akzeptieren igét. Egyszer az író, egyszer pedig Emerenc a mondat alanya, ami a kölcsönösséget hivatott hangsúlyozni. Ez a fajta kölcsönösség nem jelenik meg Paetzke fordításában.

## Két fordító – különböző fordítási stratégiák

Miből erednek a fenti különbségek? Minden bizonnyal az eredeti, forrásnyelvi szöveg mondanivalójának eltérő értelmezéséből és egymástól különböző szövegértési stratégiákból, illetve a magyar nyelv és kultúra különböző szintű ismeretéből is fakadhatnak bizonyos szóhasználati eltérések. Benjamin<sup>24</sup> a fordítások közötti különbségeket azzal magyarázza, hogy a fordítás folyamatát soha sem tekinthetjük pusztán nyelvi átváltási műveletek sorozatának, mivel a fordítók a fordításban megjelenítik a saját személyiségüket és tudásukat is. Minden fordító saját és individuális fordítói koncepciót és stratégiát alakít ki egy irodalmi mű célnyelvre való átültetésekor. Ez a koncepció tükrözi a fordító véleményét a mű irodalmi értékéről, és azt a törekvését, hogy ezt az olvasók számára a fordításon keresztül bizonyítsa.<sup>25</sup> Az alkalmazott stratégiák

<sup>24</sup> Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: *Gesammelte Schriften Bd. IV/1*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1972. 9–21.

<sup>25</sup> Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. 13.



pedig tükrözik a fordító gyakorlatát és tapasztalatait. A fordítói koncepciót az alkalmazott stratégiákkal a fordítók kulturális tudása és azon célkitűzésük kapcsolja össze, hogy a célnyelvi kulturális közösség felé maradéktalanul közvetítsék a forrásnyelvi kultúra jellegzetességeit. Ezt figyelembe véve véli Simon<sup>26</sup> úgy, hogy a lefordítandó szöveget a fordítóknak kulturális terméknek kell szemlélniük, és a saját fordításukra úgy kell tekinteniük, mint a forrásnyelvi kultúra célnyelvi reprezentációjára. Ha a fordítók ebben a keretben gondolkodnak, akkor természetes, hogy a fordítás közvetítés a kultúrák között, és ennek a feladatnak rendelik alá a fordítók a konkrét szövelesztési és mondatszerkesztési stratégiáikat. Így válik a születőben lévő, gyakorta újraformálódó fordítás szövegének felülete referenciális objektummá, amellyel szemben a fordítóknak az a feladata, hogy dinamikus szemantikai megfeleléseket hozzanak létre a forrásnyelvi és a célnyelvi szövegek között. Ebben a kulturálisan meghatározott szemantikai folyamatban a fordító új értelmezési tereket nyithat meg, vagy zárhat be, ha túl szűkre veszi a fordítás nyelvi és stilisztikai stratégiáit. Derrida<sup>27</sup> is erre utalt, amikor azt írta, hogy az a jó fordító, aki pontosan azokat a referenciális tereket nyitja meg az olvasó számára, amelyeket az eredeti írás szerzője megnyitni szándékozott. Ezzel párhuzamosan Derrida írásában arra is rávilágított, hogy a jelentés az eredeti mű dekonstrukciója mentén alakul ki, és minden dekonstrukciós lépés megnyit egy referenciális teret, amelyikben a fordító kiválasztja a megfelelő célnyelvi szót és megszerkeszti a célnyelvi mondatot. Derrida koncepciója szerint a dekonstrukciót a fordítónak mindaddig kell folytatnia, amíg a két szöveg egymással tökéletesen azonosítható nem lesz. Benjamin és Derrida egymástól függetlenül hangsúlyozták: az irodalmi alkotások esetében a célnyelven és a forrásnyelven elképzeltnek kell tökéletesen beazonosíthatónak lennie. Véleményem szerint ez az, ami Szabó Magda regényének két német fordítása esetében nem valósult meg, és az egymástól eltérő dekonstrukciós folyamatok eredményeképpen két annyira különböző fordítás született, hogy ha egymás mellé tesszük a két német szöveget, nem is mindig tudjuk beazonosítani, hogy ugyanaz volt a kiinduló szöveg. Ez az azonosítási folyamat megakad például Emerenc alakjának a megformálásában. Ez minden bizonnyal befolyásolja az olvasót Emerenc gondolkodásmódjának megértésében. A regény első lapjain ismerjük meg a főszereplőket, és az emlékezések sorában egymás után nyílnak ki a képzeletbeli ajtók. Egy valóságos

---

<sup>26</sup> Simon Sherry: *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. New York, Routledge, 1996.

<sup>27</sup> Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. Aus dem Französischen von Rodolphe Gasché. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1972.



ajtó kivételével. Az ajtó szimbolikájának valóságos és képzeletbeli síkjainak egymásba való átjátszása nehéz fordítói munkának bizonyult, és így ettől függött az a fordítói döntés is, hogy miképpen lehet németre fordítani a fejezetet lezáró kulcsmondatot: „*Ich habe Emerencet*.” Fentebb már szó volt azokról a szókinszbeli és megformáltságban való különbségekről, amiket ebben a súlyos mondatban első olvasatra is felfedezhetünk. Derrida és Benjamin egyetértenek abban, hogy a felszíni eltérések a dekonstrukciós munka eredményének a különbségeire világítanak rá. Vera Thies egyik alapvető fordítói ismertetőjege a szószerintiség megtartása, ő ezt a stratégiát követte ebben a mondatban is: „*Ich habe Emerenc getötet*.” (Thies, 7.) A mondat szerkezete alapján a német olvasó számára a mondat fókuszában az én névmás áll, tükrözve az eredeti magyar nyelvű mondat dinamikáját. Hans Henning Paetzke egy teljesen más stratégiát alkalmazott: az eredeti igencsak kemény, koppanó ritmusú és váratlanul elhangzó mondat hatását legyengítette, döbbenetet kiváltó hatását csökkentette, amikor azt a megoldást választotta, hogy az író felelős Emerenc haláláért. A teljesen átalakított mondat így szól: „*Ich bin schuld an Emerencens Tod*” (Paetzke, 9.). Ez a két megoldás befolyásolja azt, hogy milyennek éli meg az olvasó Emerenc alakjának fejlődését. Szabó Magda nem egyszerre, de egyetlen szövegfolyamban mutatja be Emerencet, halmozza az őt leíró jelzőket, az események folyamába beékeli a jelzős szerkezeteket, így szövődik meg az Emerencet körülvevő, egyszerre láthatatlan és látható szemantikai háló, ami az olvasót magával ragadja és fogva tartja. Ezt a szövegfolyamot mindkét fordító valójában megtöri, de máshová teszik a töréspontokat. Emerenc alakjának szemantikai hálójának megszövésében mindkét fordítás veszít az eredeti szöveghez képest. Paetzke fordításában azáltal törik meg a Szabó Magda által szőtt Emerenc-kép, hogy a legfontosabb tulajdonságszó vész kárba. Ez a szó Szabó Magdánál előre jelzi mindazt, amit Emerencről az olvasónak tudnia kell, ezért is ez egy előrehozott mellékmondat első szava, és egy később visszaköszönő elliptikus mondatban az ismétlődő jelző. Ezt a tulajdonságjelölő szót Paetzke áthelyezi és így fordítja: „*Unerschütterlich wie eine Statue*” (Paetzke, 10.). Ezért nála az *unerschütterlich* (rendíthetetlen) melléknév kétféleképpen értelmezhető: Emerenc megingathatatlan a megállapodás megkötésében éppúgy, mint az életfilozófiájában. Itt feltételezésem szerint a fordító eggyel több referenciális teret és értelmezési lehetőséget nyitott meg, mint az eredeti szövegben és így sokkal többet előre elárult az olvasóknak a regény főhőséről a szöveg elején, mint amennyi szükséges lett volna. Thies fordításában ezt olvashatjuk: „*Sie stand wie ein Denkmal vor mir, unbeweglich, doch nicht stramm, eher ein wenig hinfällig [...]*” (Thies, 8.). Nyoma sincs egy konkrét melléknévnek a mondat elején, helyette egy hasonlító szerkezet áll: mozdulatlanul állt, mint

egy szobor, nem olyan katonásan, kicsit esetlenül. Mint látjuk, az első különbség az unerschütterlich és az unbeweglich melléknevek használata között van. Az első erősebben mutat belső tulajdonságra, a második külsőre. Tagadhatatlan, hogy mindkettő jelentése lehet az is, hogy hajthatatlan. Ugyanakkor Thies fordításában a mozdulatlanság, Paetzke fordításában a rendíthetetlenség áll a szoborral asszociatív kapcsolatban. Thies egy konkrétabb megoldást választott, Paetzke egy sokkal átvittebb jelentés felé mozdította el az értelmezés tartományát. Ugyanakkor Thies fordítása is kettős olvasatú, de másképpen, mint a Paetzke által választott megoldás. Thies összevon két tulajdonságot, és a szinonimák (vagy éppen ellentétek?) használata csak látszólagosan hoz be egy új tulajdonságjegyet az értelmezésbe: unbeweglich és nicht stramm. Emerenc mozdulatlan és hajthatatlan, de mégsem katonásan. A probléma az, hogy a németben a stramm melléknév is kaphat olyan jelentést, hogy hajthatatlan. Ennek alapján a német olvasó úgy is értelmezheti, hogy Emerenc mozdulatlanul, de nem hajthatatlanul állt az író előtt. Holott éppen a hajthatatlanságáról szólnak a regény sorai, és az ebből a tulajdonságból fakadó tragédiákról.

Mindkét fordító problémája az volt, hogy Szabó Magda az általa választott melléknevekkel és az emlékmű, a szobor metaforájának játékba hozásával csodálatosan utal a külső és a belső tulajdonságok összekovácsolódottságára. Ezt nem sikerült a fordítóknak visszaadniuk. Talán Thies fordításában mégis többet tudott átadni ebből, mert az általa választott melléknevek – bármi meglepő is – egyszerre szinonimák és antonimák, egyszerre jelölik a külső és a belső tulajdonságokat, és ami a legfőbb: jelentésükben is felcserélhetők, így több értelmezési tartomány rakódik egymásra, ami jelzi Emerenc alakjának összetettségét. Paetzke megoldásában kevésbé érvényesül ez az összjáték, talán ezért is van szükség arra, hogy a szöveg folytatásában egyértelműen a belső tulajdonságok felé terelje az olvasói interpretációt, hiszen a szó szerinti értelmezésben a szobor leírásában ragad meg a szöveg, és nem igazán lép át a metaforai szintre, így az olvasó csak később fedezi fel, hogy Emerenc legfontosabb tulajdonságát ismerhette meg ebben a mondatban: „Nicht in Habachtstellung, sondern eher ein bißchen Schlagseite zeigend. [...]” (Paetzke, 10.)

A német olvasók is sejtik a fenti melléknevek ismeretében, hogy Emerenc nem átlagos asszony. Szabó Magda a regény egyik legsokrétűbb szavával írja le őt: szabálytalan. Mit jelent ez a szó? Mindenkinek valami mást, de a különleges irányába mutatóan: nem szokványos, nem átlagos, nem hétköznapi. E magyarázat alapján azt várnánk, hogy a fordítók is antonim fordítást alkalmaznak. Ezzel szemben mindketten egy-egy szemantikailag első pillanatra nem igen illeszkedő szót választottak. Paetzke a sonderbar, Thies pedig az absonderlich melléknévvel operált. Sonderbar – meggyőződésem, hogy ez a szó valamelyest

pozitívabb konnotációjú, mint ahogyan ezt Szabó Magda szándékolhatta, jelentése: furcsa, különös. Az *absonderlich* egészen biztosan negatívabb konnotációval rendelkezik, mint az *Emerence* illene, mert a jelentése fura. Érdekes, hogy egyiken sem választották a német nyelvben a szabálytalan jelentésben használatos *unregelmäßig* szót. Alkalmas lehetett volna ez a szó arra, hogy kifejezze: *Emerenc* nem olyan, mint egy átlagos bejárónő, és nem is olyan, mint egy hétköznapi idős hölgy, és éppenséggel abban sem szokványos, hogy a megélhetésért vállal munkát.

Szabó Magda *Emerencet* a járása, a mozgása szerint is jellemzi: észrevétlenül közlekedik a lakásban, zajt soha sem csap, járása puha és ruganyos. Mind ezt az *oson* ige fejezi ki találóan. *Paetzke* ebben a kontextusban a *huschen* igtét ismétli több helyütt is, de ezzel valójában *Emerenc* mozdulataiban a nem várt gyorsaságot mutatja, hiszen a választott ige jelentése: suhan, elsuhan. Szerintem itt *Emerenc* mozdulatainak észrevétlenségéről van szó, és leginkább arról, hogy jelenléte mások számára alig érzékelhető. Ezt nem tudja a *huschen* ige visszaadni. *Thies* itt nem *Emerenc* egyik állandó szokására próbált meg utalni, hanem egy múlt idejű igei alakot választott (*vorbeigeschlichen*). Ez az ige részben kifejezi az eredeti jelentést, mégis érezhető a negatív többletjelentése: lopózik, lopakodik. Ez szándékoltságot enged feltételezni.

## Összefoglalás

A fordítástudomány sokféle magyarázatot igyekszik adni arra, miért különböznek ugyanakkor a forrásnyelvi szövegnek a célnyelvi variánsai. Az okok között tartják számon a fordítók eltérő kulturális és nyelvi (retorikai, stilisztikai, regiszterhasználati) tudását, az egymástól eltérő irodalmi szövegek fordításában szerzett jártasságukat, sajátos fordítói koncepcióikat és a személyes attitűdjeikből adódó más-más szóhasználati és mondatszerkesztési stratégiákat is. Mindezek együttesen játszanak abban szerepet, hogy Szabó Magda *Az ajtó* című regényének két német fordítása is erősen különbözik egymástól, s nemcsak lexikális és szintaktikai szinten, hanem a forrásnyelvi szöveg eltérő interpretációjából és dekonstrukciójából következően koncepcionális szinten is. Ennek pedig az lesz a következménye, hogy a német olvasók számára a két fordítás nem elsősorban eltérő kulturális ismereteket közöl a magyar történelemről, emberekről, szokásokról, hanem a regény befogadói számára ad eleve más információkat a mondanivalóról, a szereplők jelleméről, a regény cselekményének megítéléséről. Éppen ezért a fordításkritikának nemcsak az az aktuális feladata, hogy minőségileg alkosson véleményt egy-egy fordításról, hanem új vizsgálati módszerek kidolgozásával arra kellene törekednie, hogy a

fordítói teljesítmény értékelésében figyelembe vegye a fordítói koncepciókban tapasztalható különbségeket is. A fentiekben arra tettem kísérletet, hogy a *Die Tür* és a *Hinter der Tür* szövegvariánsok mentén a fordítói koncepciók fontosságára világítsak rá a befogadó, az olvasó nézőpontjából. A fordítások hagyományos vizsgálata kiterjedt az alkalmazott fordítási műveletek megállapítására, a fordítók forrásnyelvi és célnyelvi kompetenciáinak a megítélésére, az eredeti szövegek és a fordítások stilisztikai és funkcionális elemzésére.

A szépirodalmi szövegek és fordított szövegvariánsának egyenértékűségi viszonyáról azonban még kevés ismeretünk van. Általában abból indulunk ki, hogy a szövegűség a legfontosabb követelmény. Ennek érvényesítésében két stratégiai elképzelés ütközik meg egymással: a meghonosító (domesztikáló) fordítási elv, aminek az a célja, hogy az eredeti szöveget a fordító a saját (individuális) kulturális tudásának felhasználásával úgy ültesse át a célnyelvi kultúrába, hogy a fordítás ne legyen fordításízű, elkerülve minden idegenszerűséget, tudatosan törekedve arra, hogy minden lexémának megtalálja a célnyelvi ekvivalensét. A másik stratégia ezzel szemben szándékosan tartja meg a fordított szövegekben is a forrásnyelvi jellemzőket, hogy jelezze az olvasóknak: egy másik nyelvben másik szót, kifejezést, szólásmondást vagy szintaktikai szerkezetet használnak egy adott kontextusban. Meglehet, Szabó Magda *Az ajtó* című regényének két német fordításában is ez a két fordítói koncepció csatározott egymással. Thies összességében jobban ragaszkodott az eredeti mű szóhasználatához, szintaktikai egységeinek, mondat típusainak és mondat szerkezeiteinek a megtartásához, tehát a fordítása is idegenszerűbb és több olyan elemet is felfedezhetünk, ami a magyar nyelvre jellemző sajátosság (pl. hátravetett jelzők), mivel ezeket is igyekezett megtartani a fordításban. Ennek alapján a német olvasók számára sűrítettebben van jelen a szövegben Szabó Magda sajátos írói stílusa is, lassúbb, hömpölygőbb és információátadásában gyakran késleltetett szöveg. Paetzke fordítása egyértelműen a meghonosító fordítói elvet példázza. A szöveg sodor, lüktet, érdekfeszítően visz előre, ragad magával. Ugyanakkor az alkalmazott szintaktikai megoldások gyakran önkényesek, áthelyezéseken és betoldásokon, átszerkesztéseken és átkeretezéseken alapulnak. Szóhasználatában jobban közelít az eredetihez, de szövegstruktúrájában meglehetősen eltér az eredetitől, ám nagyon olvasóbarát és gördülékeny szöveget vehet kezébe a német olvasó.



Kaló Krisztina

## **Fordítható-e a kultúra?**

### **Megoldások Szabó Magda *Az ajtó* című regényének angol fordításában<sup>1</sup>**

Az UNESCO által kiadott *Index Translationum*<sup>2</sup> statisztikáját böngészve láthatjuk, hogy a magyar irodalom a nemzetközi fordítólista forrásnyelv szerinti besorolásában az igen előkelő 19. helyen szerepel. Különösen örömteli ez a tény annak tükrében, hogy ha nyelvünk gyakoriságát tekintjük és tizenöt millió magyar ajkúval számolunk, legfeljebb a hatvanadik helyre pályázhatnánk. A nem feltétlenül teljes, de több mint kétmillió fordítási adatot tartalmazó állományával mégis a legteljesebb nemzetközi adatbázisból az is kitűnik, hogy az utóbbi harminc évben Szabó Magda (1917-2017) hetvenkilenc fordítással és közel kétszáz kiadással a hatodik legtöbbet fordított magyar szerző Kertész Imre, Márai Sándor, Molnár Ferenc, Esterházy Péter és Konrád György után. A címben feltett kérdésre tehát máris pozitív választ adhatnánk, hiszen nyilván nem születne ennyi fordítás, ha a magyar nyelv és kultúra nem lenne átültethető más nyelvekre. De vizsgáljuk meg a kérdést szövegszinten! Milyen ajtó tárul vajon fel az angol nyelvű olvasóknak a magyar kultúra felé, amikor kézbe veszik ezt a megérdemelten sok nyelvre lefordított regényt?

Szabó Magda írói érdemeit aligha kell itt méltatnunk. Hazai és nemzetközi elismertsége mutatja, milyen érzékenységgel és éleslátással ír egyetemes kérdésekről, különösen az emberi kapcsolatok szövevényes, mégis a legtöbb kultúrában felismerhető minták szerint működő hálózataról. A tartalmi vonatkozásokon túl a siker nyilvánvalóan a gondos könyvkiadóknak és a jól sikerült műfordításoknak is köszönhető. *Az ajtó* című regénynek két angol fordítása létezik. Az elsőt Stefan Draughon készítette 1994-ben,<sup>3</sup> ami néhány elismerő recenziótól eltekintve szinte észrevétlen maradt<sup>4</sup>. Másodjára tíz évvel később

<sup>1</sup> A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

<sup>2</sup> Ld. <http://www.unesco.org/xtrans/>

<sup>3</sup> Szabó Magda: *The Door*. Ford. Stefan Draughon. New York: East European Monographs, Boulder/Columbia University Press, 1995.

<sup>4</sup> Clara Györgyey igen elismerő recenziójában külön kiemeli, milyen nagyszerűen adja vissza Draughon fordítása Szabó Magda humorral átszótt, önironikus stílusát. Ld. Review of *The Door*, Magda Szabó. *World Literature Today*, 69/4. 835–836.

Len Rix<sup>5</sup> fordította le, és mivel 2006-ban a rangos Independent Foreign Fiction Prize (Független Külföldi Regény Díj) tíz döntőse közé került, jelentős nemzetközi érdeklődés kísérte. Bár kétségtelenül érdekes téma lenne, ebben a rövid tanulmányban nem célozom a két fordítást összevetni egymással. Tudjuk, hogy Draughon fordítása az amerikai könyvpiacra, Rixé pedig a brit olvasóknak készült. Draughon foglalkozását tekintve pszichológus, író és képzőművész is, nyilvánvaló tehát, hogy a két fordítás két nagyon eltérő koncepcióval készült. Draughon fordítása kapcsán mindenképpen érdemes megemlítenünk, hogy a kötetet maga a fordító illusztrálta, a macskarajongók nagy örömeire. Ettől függetlenül – talán a 2006-ban elnyert Oxford–Weidenfeld fordítási díjnak köszönhetően – Len Rix fordítása a New York Review Books Classics sorozatában is megjelent, így az amerikai kontinensen is széles körben olvashatták. Így kerülhetett fel a regény 2015-ben a *The New York Times* által legjobbnak tartott tíz könyv közé (The 10 Best Books of 2015). Kétségtelen, hogy Len Rix nagy tapasztalattal bíró műfordító. A rhodéziai (ma: Zimbabwe) születésű irodalmár, a cambridge-i King’s College-ban (is) tanult, majd oktatott, onnan vonult nyugdíjba. A fordítás fiatal kora óta érdekelte. A magyar nyelvre kalandos úton talált az 1950-es években, de csak viszonylag későn, negyvenhét éves korában kezdett magyarról fordítani. Rix neve fémjelzi Szerb Antal hét regényének és Kabdebó Lóránt egyik írásának, a *Minden idők* fordítását.<sup>6</sup> Szabó Magda *Katalin utca* című regénye 2017-ben jelent meg angolul – szintén az ő fordításában.<sup>7</sup>

A fordítástudományban és -kritikában mára elfogadott állásfoglalás, hogy a fordító klasszikus, nyelvi közvetítő feladatán túl egy bővített szerepkörrel is rendelkezik, nevezetesen kultúraközvetítői feladattal. Miközben az alapvető elvárások nem változtak a műfordítóval szemben, vagyis továbbra is fontos a tartalmi pontosság, a célnyelvi gördülékenység és a forrásnyelvi szöveg stílusának érzékeltetése, kultúra terén a fordítónak egyensúlyt kell találnia az elidegenítő (*foreignising*) és a domesztikáló (*domesticating*) fordítói stratégiák között. Az előbbi hivatott beavatni az olvasót egy ismeretlen kultúra világába, a második pedig biztosítja, hogy az olvasó ne vesszen el a számára idegen kultúrközegben. Nyilvánvalóan minél távolabb esik egymástól két kultúra, annál nehezebb ezt az egyensúlyt megtalálni. Angol-magyar vonatkozásban viszonylag kevés leküzdhetetlen akadályról beszélhetünk, akad azonban jónéhány kul-

<sup>5</sup> Szabó Magda: *The Door*. Ford. Len Rix. London, Harvill Secker, 2005. Minden további idézet Len Rix fordításának egy másik kiadásából származik: *The Door*, London, Vintage Books, 2005. A magyar idézetek oldalszám jelölései Szabó Magda: *Az ajtó*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2008. kiadásra vonatkoznak.

<sup>6</sup> *A Time for Everything*, Cardinal Press, 1995.

<sup>7</sup> *Katalin Street*, NYRB Classics, 2017.



turális elem, ami feladhatja a leckét. A fordító a forrásnyelvi szöveg első értelmezője, ezért nagy figyelmet kell fordítania a magyar szerző és az angol ajkú olvasó kultúrájának összehangolására.

Mielőtt példákat néznénk a kultúrák közötti hídépítésre, érdemes lefektetnünk, hogy milyen keretek között mozgunk, vagyis megfogalmazni, mit is értünk kultúra alatt. A kultúrának Tyler 1871-es etnográfiai alapdefiníciója<sup>8</sup> óta számos meghatározása született attól függően, hogy milyen tudományterület felől közelítették a szakemberek, illetve hogy egy adott tudományterületen belül mire helyezték a hangsúlyt. Esetünkben és magyar vonatkozásban megfelelőnek látszik Józsa Péter tágan értelmezett kultúrafogalmát alapul vennünk, mely szerint: „A kultúra mindazon ismeretek, értékek, reflexek, viselkedési modellek és sémák, szokások és hiedelmek összessége, melyeket az egyén az őt felnevelő közegben, a szocializáció során részint megfigyelhető, részint észrevétlen módon elsajátít.”<sup>9</sup> Józsa meghatározása szerint tehát a fordítónak a fordítási folyamat során egy olyan dinamikus, összetett rendszert kell feltérképeznie, értelmeznie és a célkultúrába átültetnie, amelybe nemcsak az esztétikai alkotások, a felhalmozott ismeretek és értékek összessége tartozik, hanem a mindennapi viselkedési modellek, a hétköznapi tevékenységek, szokások és hiedelmek rendszere is. A kultúra és a kommunikáció egymással szoros összefüggésben állnak, és a fordítás mint nyelvek és kultúrák közötti kommunikáció a kultúra terjesztését is szolgálja. Fordítói szemszögből tehát a kultúra a kommunikáció kontextusa, amelyet a fordítónak meg kell teremtenie ahhoz, hogy az olvasott szöveg befogadása akadálymentes legyen.

A másik fogalom, amelyet érdemes tisztázni, még ennél is bonyolultabb kérdés. Mit tekinthetünk *ekvivalens* fordításnak, ha nemcsak nyelvi, hanem kultúrafordításról is beszélünk? Heltai Pál véleménye szerint az ekvivalencia „[...] az optimális hasonlóság szélső esete, és két- vagy többnyelvű, de egy kultúrájú célnyelvi közönség esetén elérhető, illetve megközelíthető [...]”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> „Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.” (Edward Burnett Tylor: *Primitive Culture: Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, vol. 1, London, John Murray, 1871. 1.). Azaz a kultúra olyan komplex egész, amely magában foglalja mindazt a tudást, hiedelmet, művészetet, morált, törvényt, hagyományt, valamint minden egyéb képességet és szokást, amit az ember mint egy társadalom tagja a szocializációja során megszerez.

<sup>9</sup> Józsa Péter: *A kultúra fogalma*. In: *Kód–kultúra–kommunikáció. Tanulmányok*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976. 52–59. 52.

<sup>10</sup> Heltai Pál: *Fordítás, relevancia, feldolgozás*. In: uő: *Mitől fordítás a fordítás?* Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2014. 19–44. 25.

Két nagyon eltérő kultúra esetében Bangha Imre, az indiai irodalom gyakorlott magyar fordítója azonban azt mondja, hogy „Másképp hangzanak a szavak két kultúra között. És azt hiszem, az a jó, ha engedi az ember a művet, hogy hadd alakuljon magyarul.”<sup>11</sup> Mikor beszélhetünk tehát ekvivalens fordításról: ha a fordított szöveg nyelvileg optimális módon alakul a célnyelven, vagy ha a célnyelvi olvasóközönség a maga – egyáltalán nem egyértelmű és általánosítható – háttérismeretével nemcsak nyelvileg, hanem kulturális értelemben is képes befogadni? Egy kiváló fordítás esetében, mint amilyen Len Rix *The Door* fordítása is, mindkettő megvalósul. Pedig Rixnek nem volt kifejezetten könnyű dolga angol nyelvre átültetni az 1960 és 1975 közötti Magyarországon játszódó történetet, különösen ha azt nézzük, hogy retrospektív módon a történelem és a politikai berendezkedés felelevenítése az I. világháborúig nyúlik vissza. Olvasunk a *frontról*, ami az angolnyelvű olvasónak egészen mást jelent, a magyar zsidótörvényekről, amiről az angolok valószínűleg még az iskolai történelemkönyvükben sem olvashattak, a koncepciók perekről, amelynek valódi szörnyűségét Magyarországon is szinte csak az a generáció tudja felidézni, amelyik közvetlenül átélte; és szó esik téeszről, tanácsról és kultúrházról, – megannyi fogalomról, amelyek a magyar olvasó számára esetleg evidenciák, de egy angol anyanyelvű olvasónak magyarázatra szorulnak. Mivel Szabados Magda és Szeredás Emerenc különös kapcsolatának története nemcsak Budapesten játszódik, hanem egy képzelt vidék, Csabadul és Nádori környékére is elkalauzol minket, az Emerenc gyermek- és fiatalkorát felidéző részekben a magyar vidéki élethez kötődő kulturális elemek is bőséggel előfordulnak (pl. Hajdúság, csordakút, komatál).

Az elemzett szövegben előforduló kultúraspecifikus nyelvi elemek az alábbi nagyobb kategóriákba sorolhatók (csak egy-két példával illusztrálva az egyes csoportokat): **megszólítások** (nagyságos asszony, gazda), **ételek** (komatál, forralt bor, mézes, tyúklevés, hidegtál), **ruházat** (sujtásos dolmány, fejkendő, spangnis lakkcipő, melles kötény), **tárgyak, eszközök** (csillagszóró, nyírfa seprű, bádogbögre, csordakút), **foglalkozások** (küldönc, díjbeszedő, galambtenyésztő, parlamberter), **vallás** (istentisztelet, gyónás, pap, feloldozás, lelkipásztor), **intézmények** (téesz, tanács, polgári nevelde, kultúrház), **nemzeti történelem** (konstruált per), **személynevek** (Odafennvaló, bibliai Márta – bár ezek csak viszonylagosan tekinthetők kultúraspecifikusnak), **magyar irodalom** (tündérilona, Anyám tyúkjja), **angol kultúra** (laverszit), **német kultúra**

<sup>11</sup> *Másképpen hangzanak a szavak két kultúra között. Bangha Imrével Józán Ildikó és Németh Zoltán beszélget.* In: Jeney Éva–Józán Ildikó (szerk.): *Nyelvi álarok. Tizenhárman a fordításról.* Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 7–18. 14.

(fátermörderes, *biedermeier*), **francia kultúra** (*paillette*, voltaire-ianizmus), **zsidó kultúra** (sábeszülő), **görög kultúra** (koturnus).

De nézzünk meg közelebbről néhány példát, hogyan birkózott meg a fordító ezekkel a nehézségekkel!

Első példánkban azt figyelhetjük meg, hogy egyetlen mondat hányféle kultúrát idéz fel:

(1 HUN) „[...] ágyunk fölött a családi **ikonosztáz**, **fátermörderes**, **sujtásos dolmányú**, **magyar barokkot** vagy **biedermeiert** viselő, mindent látó, mindent értő őseim [...]” (6.)

(1 ENG) ‘[...] over the bed itself, the **family portraits**, **ikons** in their **high starched collars** and **braided coats**, **Hungarian Baroque** and\* **Biedermeier**, my all-seeing, all-knowing ancestors.’ (2.)

Az ortodox templomokból ismert, a szentélyt a hajótól elválasztó, képekkel díszített fal, az ikonosztáz itt a „családi” jelzővel profanizált jelentéssel szerepel. Érdekes látnunk, hogy a fordító először *arcképek*nek fordítja, majd egy betoldással („ikons”) utal azok szinte vallásos jellegére. A „fátermörderes” jelző – bár egyértelműen német hatásra került a magyar nyelvbe – valójában francia eredetű. Magas, kemény, általában ingról levehető, álló gallér volt a XIX. században. Az elnevezés onnan ered, hogy Franciaországban a köznyelv *parasite*-nak, azaz „kellemetlen nyaki élősködőnek” nevezte ezt a gallértípust, ami később a francia nyelvben *parricide*-dá („apagyilkos”) torzult. Ebből tükröfordítással született a „fátermörder” szó. Az angol fordítási megoldás valójában egy explicitáció, vagyis a fordító világosan kibontja az olvasó számára az eredetiben burkolt jelentést.

A „sujtás” jellegzetesen magyar ruhadíszítés, egy angol nyelvű olvasó aligha tudja azonosítani azzal a lapos zsinórzattal, mellyel a dolmányt, mentét vagy nadrágot díszítették. Egyes nyelvekben a szó elterjedt (például a francia *soutache* szó ebből ered), de az angolban nem. Ezért a fordító itt generalizál, és nagyon helyesen megelégszik a *braided*, azaz „fonatos, paszományos” jelzővel.

Hogy az angol olvasónak mit jelent a szó szerint lefordított magyar barokk, csak elképzelni tudjuk. Feltehetően nincs tisztában azzal, hogy a *magyar* jelző a korszakeltolódás miatt indokolt, hiszen a francia és angol barokkhoz képest mintegy száz-százötven évvel későbbi időszakra utal. A *biedermeier* szintén feltételez némi jártasságot a közép-európai művészetben, hogy az olvasó azonosítani tudja a XIX. század első felére eső, kispolgári miliőt.

Len Rix, aki jól ismeri a magyar kultúrát is, gyakorta fordul a fentebb már említett, a szakirodalomban explicitációnak nevezett átváltási művelethez. Kö-

vetkező példánkban – az előzőhöz hasonlóan – szintén egy német eredetű szó nehezíti a megértést, talán még a magyar olvasóknak is. Emerenc ruházatáról olvashatjuk:

(2 HUN) „[...] Feketét viselt, hosszú ujjú, finom szövetrohát, **spangnis lakkcipőt** [...]” (12.)

(2 ENG) ‘She wore black – a finely-woven long-sleeved dress and **gleaming patent- leather shoes** [...]’ (2.)

A spangnis cipő valóban a népi kultúrában viselt, bőrpántos ünnepi cipő, amit a fordító által végzett értelmezés és kifejtés nélkül valószínűleg nem értene az angol olvasó. A német „*Spange*” szó eredetileg csatot, kapcsot jelent, hiszen ezeken a cipőkön a bőrpánt csattal rögzült a cipő felsőtesthez. A *buckled* jelző betoldását azonban már feleslegesnek érezte a fordító, hiszen anélkül is megteremtette a megfelelő képi konnotációt.

Azonban nem mindig ilyen szerencsés a fordító helyzete. Abban a jelenetben, amikor Emerenc nagymosást végez, Szabó Magda üstöt említ, amiben a gondos háziasszony kifőzi a ruhákat. Az angol fordító ezekben az esetekben a *cauldron* szót használja, ami minden bizonnyal más konnotációt hív elő. Míg a magyar nagyméretű főzőedényt tepertőkészítésre, abálásra használták a régi disznóvágásokkor, valamint lakodalmak idején ebben főztek, illetve nagy mennyiségű lekvárt is ebben készítettek, addig az angol variáns inkább a mi bográcsunkhoz hasonlít (tehát nem üstházba süllyeszthető edényt jelöl), és erősen kötődik a mágiához és varázsláshoz, egyféle varázslatfőző edény. Nem kell magyaráznunk, hogy ez a konnotáció nagyon távol áll az eredeti üst szó jelentésétől.

Nagyon érdekes kultúrközi átszüremlésekkel is találkozhatunk a szövegben, amik mégis fordítási nehézséget jelentenek:

(3 HUN) „Emerenc sose feküdt le, [...] az ágy hiányzott a bútorzatából, a szerelmesek székének hívott pici kanapén, a **laversziten** szundikált [...]” (21.)

(3 ENG) ‘Emerence never actually lay down. [...] her furniture did not include a bed. Instead she took short naps on a tiny coach, a **so-called „lovers’ seat”**. [...]’ (17.)

A *laverszit* szó – bár nem éppen gyakori – felismerhetően angol eredetű, és a kiejtést utánozó átírással került a magyar nyelvbe. Ebből arra következtethetnénk, hogy nem okoz problémát visszafordítani angolra. De ha jobban megnézzük, a fordító ezt nem így látta, hiszen betoldotta elé az úgynevezett jelzőt,

vagyis valójában az angol olvasónak is el kell képzelnie ezt a bútordarabot. A betoldást az is indokolja, hogy az angol *lover's seat* gyakrabban jelöl meghitt beszélgetésre alkalmas, egymással szembefordított ülőfelületekkel rendelkező karosszéket vagy ülőkanapét, mintsem fekvőalkalmatosságot. Erre utal a *seat* szó is.

És mihez kezd a fordító, ha a magyar szövegben idegen hangzású szinonimákkal találkozunk?

(4 HUN) „[...] már egy flutter sincs meg abból az estélyi ruhából, de a **paillette** csillámai beletapadtak a tudatába.” (29.)

(4 ENG) ‘Not one **spangle** remained of that evening dress, but the glitter of **sequins** was burned into her consciousness.’ (25.)

Mint látjuk, a görögből származó, a magyar nyelvbe német közvetítéssel kerülő *flutter* szót és az egyértelműen francia eredetű szinonimáját Rix angol szinonimákkal helyettesítette, segítve ezzel az olvasót a könnyebb megértésben.

A kulturálisan kötött kifejezések között két kérdéses megoldással találkozunk Len Rix fordításában. Az egyik az intézmények közé sorolt *téesz* szó fordítása, amely a magyarban egyértelműen mezőgazdasági tevékenység céljából létrehozott társulást jelent, Rix azonban *carpenters' cooperative*-nek, azaz asztalosok vagy ácsok céhének fordítja. Lehetséges volna, hogy nem értette meg a magyar TSZ (termelőszövetkezet) betűszót? Ha így történt volna, aligha fordította volna *cooperative*-nek. Mindenesetre rejtély, hogy miért illeszti be a kifejezésbe az ács/asztalos mesterséget – amiről persze tudjuk, hogy Emerenc édesapjának foglalkozása, és erős utalás a bibliai Józsefre.

A másik gyanúsan egyéni fordítási megoldás a zsidó kultúrához kötődik. Nevezetesen a „sábeszülő (zsidó nő)”-ról van szó, amelyet Rix *a Jewess sitting shiva* kifejezéssel fordít. A *sábeszülő* szóban azonban valószínűleg nem a shivát, azaz a zsidó gyásztörvények által a legközelebbi rokonoknak előírt hétnapos gyászrituálét kell felismernünk, hanem a héber *sabbat* szót, amiből a jiddis *sábesz* származik. Vagyis a kétségtelenül szokatlan *sábeszülő* melléknév a szombati ünnepnapot tartó zsidó nőt jelöli, nem pedig shivát, magyarul „süvét” ülő nőt. Rix megoldása azonban a történetmesélést és a szöveg összességét nézve nem igazán értelemzavaró.

A legnagyobb fordítási veszteséget a magyar népi kultúrát felidéző szavak és kifejezések átültetésénél tapasztalunk. Egy olyan igénél, mint a *pustol* (pl. a hó), sajnos óhatatlan a stiláris veszteség. Sőt Rix szerkezetátalakítást és szófajváltást is végez, így lesz belőle „on the job (of clearing snow)”. Szabó Magda nagyszerű stílusa szintén veszni látszik az *ámbitusoszlop* (pillars of the veran-

da), *pallér* (foreman-builder), *részes arató* (harvester), *tehénfa* (cow-tree [?]/sycamore), *szérű* (threshing yard), *keresztyén* (Christian), *nyí* (whimper) szavaknál. Egyik ilyen szó egyértelműen kifogott a fordítón (és a kontrollszerkesztőn), hiszen amikor Emerenc gyermekkori traumájáról, a villámcsapásról beszél, amelyben ikertestvérei meghaltak, félelmében *elgórta*, azaz eldobta a bádogbögréjét. Ennek az igének a megfelelője az angol nyelvű szövegben azonban tévesen *fill*, vagyis a *megtölt* ige.

Összefoglalásképpen azonban elmondhatjuk, hogy örülhetünk, hogy az angol és amerikai olvasók, illetve az angol nyelvet mint *lingua francát* használók Len Rix nagyszerű fordításában ismerhetik meg Szabó Magda sokrétű művét. Szerencsés dolog ilyen felkészült műfordító tolmácsolásában ismerkedni a magyar irodalommal és az általa, ill. benne felidézett magyar kultúrával. Rix ismét bizonyítékát adta annak, hogy nemcsak kiváló nyelvművelő, hanem felelősségteljes kultúraközvetítő is. Kulturális kompetenciája a fordítás minőségének záloga. Neki köszönhetően a magyar kortárs irodalom egy újabb értékes mozaikjával gyarapodott az angol nyelvű fordításirodalom, és bizakodhatunk abban, hogy ez a regényfordítás sok olvasónak ajtót nyitott a magyar kultúra felé.

Lőrincz Julianna

## **A nonverbális kód verbalizált változata Szabó Magda *Az ajtó* című regényében és orosz szövegvariánsában**

### **Kommunikációelméleti bevezetés**

A tudati jellegű, szervező, felhívó, befolyásoló funkciójú kommunikáció az ember mindennapi életének része. A kommunikáció fogalmának sokféle értelmezése ismert az egyes tudományokban. Tágabb értelemben mindenfajta információátadást a kommunikáció körébe sorolhatunk. Szűkebb értelemben azonban az egyirányú információátadást meg kell különböztetnünk a kommunikációtól. A visszacsatolás nélküli egyoldalú közlés során nem jön létre interakció a kommunikátorok között, míg az azonnali visszacsatolást lehetővé tevő kommunikációban a partnerek között interakció folyik, kölcsönös tevékenységet folytatnak.

A közvetlen emberi kommunikáció sikerének fontos feltétele, hogy az adó és a vevő közös verbális és nonverbális kódot alkalmazzon. Az üzenet megértésének az alapja a kódokhoz tartozó jelek jelentésének és a jelek használati szabályainak ismerete.<sup>1</sup> Az emberi kommunikáció fejlődésében egyformán fontos volt a nonverbális és a verbális kód kialakulása. A beszéd kialakulásának kezdeti szakaszában az egyének és csoportok közötti érintkezés az utánzó hangadáson kívül arckifejezéssel, testtartással, kar- és kézgesztusokkal, valamint paralingvisztikai elemek (hanglejtés, hangszín, hangerő stb.) segítségével történt. Nagy valószínűséggel előbb alakult ki a nonverbális kód, mint a verbális. A mainak megfelelő, azokhoz hasonló beszédhangok kialakulása, majd ezeknek konvencionális jelentéssel bíró verbális jelekké kapcsolódása több évezredes fejlődés eredménye.<sup>2</sup>

### **A nonverbális kód jelei**

A nonverbális kód jeleinek használata az emberi kommunikáció jelentős részét alkotja. A kommunikáció fontos elemei a verbális kódot kísérő, azt kiegészítő jelzések, amelyek a hozzájuk kapcsolt társadalmi megegyezés alapján létrejött konvencionális jelentéssel együtt raktározódnak el az azonos kultúra-

<sup>1</sup> Buda Béla: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. Budapest, Animula, 1986.

<sup>2</sup> Fodor István: *Mire jó a nyelvtudomány?* Budapest, Balassi Kiadó, 2001.



ban élő, azonos jelrendszereket használó emberek kollektív tudatában. Például a fejrázás a különböző kultúrákban jelenthet igent (magyar, angol, orosz) vagy nemet (bolgár). A megértés feltétele a közös nonverbális jelek alapfunkcióinak (jelentéseinek) ismerete.

A nonverbális jelek nem ismerete vagy nem megfelelő (inkongruens) alkalmazása kommunikációs zavar forrása lehet. Egyes nonverbális jeleknek, például a gesztusoknak és a mimikának a jelentéssel rendelkező verbális kódot kísérő funkciójuk (jelentésük) mellett az emberi test működéséből következően fiziológiai funkciójuk is van. Ilyenek az arcon lévő jelzések: például az elpirulás, elsápadás. Buda Béla megjegyzi, hogy a nem verbális csatorna jelei nehezen különíthetők el a szerint, hogy azok csupán a test működésének fiziológiai jelei, vagy pedig meghatározott funkciójuk van a kommunikációban: „Nagyon nehéz meghatározni a csatornákat úgy, hogy elkülönítsük őket a fiziológiai expressziótól vagy pedig a kommunikációs funkciótól, amelyet a csatorna a közlési folyamatban betölt”.<sup>3</sup>

A kommunikációban betöltött funkciójuk szerint a nonverbális jelek következő típusait különíthetjük el:<sup>4</sup>

1. A közlő személyről szóló vagy a közlő álláspontját kifejező jelek tükrözhetik:
  - a személy érzelmi állapotát: öröm, bánat, szomorúság stb.
  - személyes tulajdonságait: önbizalom vagy annak hiánya, pontosság, szétzórtság stb.
  - a kommunikációs partnerek egymáshoz való viszonyát: kooperációs készség, dominancia, elutasítás stb.
2. A kommunikáció folyamatára, az interakció struktúrájára utaló jelek funkciója lehet:
  - az interakció megnyitása: pl. térköz kialakítása, szemkontaktus létrehozása, figyelmes arckifejezés, meghajlás stb.
  - a kapcsolat fenntartása, az interakció biztosítása: fejbólintás, szemkontaktus, test-, kéz, lábtartás (a partner felé fordulás) stb.
  - az interakció befejezésének jelzése: a távolság növelése, a testtartás megváltoztatása, órára pillantás stb.
3. A szóbeli közlésre vonatkozó nonverbális jelek funkciója a kommunikációs partnerek közléshez való viszonyának tükrözése vagy annak értelmezése.

---

<sup>3</sup> Buda Béla: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. 82.

<sup>4</sup> Buda Béla: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. 81–102.

A legtöbb szakirodalomban a következő nonverbális jeltípusokat különböztetik meg:

- mimika,
- gesztusok,
- testtartás,
- kinezika (mozgás),
- proxemika (térközsabályozás),
- emblémák,
- kronémika.

Idetartoznak a *paralingvisztikai elemek* (a vokális csatorna elemei) is, amelyek szintén befolyásolják a verbális közlést. Paralingvisztikai elemek például a hanglejtés, beszédtempó, hangerő, szünet stb. A paralingvisztikai jelzések egy-egy szónak, mondatnak a megszokott jelentésétől eltérő jelentést is kölcsönözhetnek, de megváltoztathatják az egész közlés jelentését is. A paralingvisztikai jelzések használata kultúrafüggő, de egyénileg is változhat. Egyes vokális és más paralingvisztikai jelzések manipulációs eszközök is lehetnek. Így például a színészi játékban, de a személyes partnerkapcsolatokban is. A hangadáshoz tartozó olyan jelzés, mint a *nevetés* is kommunikációs jelzés.<sup>5</sup> A verbális kommunikáció teljes hiánya, a *hallgatás*, a *csend* is fontos információhordozó a kommunikációban.<sup>6 7</sup>

A verbális és nonverbális jelek összhangja (kongruencia) esetén a kommunikáció sikeres lesz, az összhang hiánya, az inkongruencia következménye a kommunikáció sikertelensége, az adó által továbbított információnak a vevő általi téves értelmezése. De a beszélő szándékosan is félrevezetheti a hallgatót (interperszonális megtévesztés) mind verbális, mind pedig nonverbális jelekkel, valamint ezekkel együtt is.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Simigné Fenyő Sarolta–Dadvandipour Zsuzsanna: Nevetés és nevetetés a bohócdoktorok szereplése során. *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*, 2011/1. 199–214.

<sup>6</sup> Simigné Fenyő Sarolta: A hallgatás, a csend szerepe a különböző kultúrákban és a kommunikációban. *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*, 2010/1. 209–220.

<sup>7</sup> Kukorelli Katalin: *A hallgatás szerepe és funkciói a kommunikációban*. In: Navracsecs Judit, Szabó Dániel (szerk.): *Mentális folyamatok a nyelvi feldolgozásban. Mental Procedures in Language Processing. Pszicholingvisztikai tanulmányok III. Studies in Psycholinguistics 3*. Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 140. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2012. 127–138.

<sup>8</sup> Em Griffin: *Bevezetés a kommunikációelméletbe*. Budapest, Harmat, 2003. 92–103.

Vera Birkenbihl<sup>9</sup> a testbeszéd-jelzések között a testtartást, mimikát, gesztusokat, távolságtartást és a vokális csatornához tartozó tónust említi meg mint a legfontosabb nonverbális jelzéseket. A pillanatnyi testtartás mellett ide sorolja annak változásait is, mint pl. a test súlypontjának áthelyezését vagy a lábkeresztezést. A mimika fogalmába pedig beleért minden olyan jelzést, amely az arcon megfigyelhető, így pl. az elpirulást, elsápadást is. Barra Mária nem különíti el egymástól az intencionális és intencionálatlan kommunikációs gesztusokat, mint pl. az elpirulást az arcizmok által létrehozott olyan gesztusoktól, mint a mosolygás. A szerző rámutat arra is, hogy: „A tekintetünkkel való »viselkedés« több szerző szerint is része a mimikának, és a vokális megnyilvánulásainkat is – akár verbálisak, akár nem – ugyancsak a testünk (egyébként elsődlegesen más funkciókra „szakosodott”) részeivel produkáljuk.”<sup>10</sup>

A nonverbális kód jeleivel közvetített üzenetet a szakirodalomban sokan metakommunikációnak is nevezik. A teljes nonverbális kód metakommunikációként való értelmezése azonban erősen leszűkíti a nonverbális jelek funkciójának értelmezését. A jelek különböző funkciója, szemantikai tartalma miatt nem helytálló minden nonverbális jelzés útján közvetített információtartalom metakommunikációként való felfogása, mert a nonverbális jelek a verbális jelekkel azonos módon elsődleges információkat is kifejezhetnek, és akkor önálló jelentésük van. Jellegzetes példája ennek a pantomim. A nonverbális jelek alkalmazását csak akkor tekinthetjük metakommunikációnak, ha használatuk intencionálatlan, azaz nem szándékos.

Ugyanakkor a metakommunikáció a szakirodalom nagy részében<sup>11 12</sup> a kommunikációról szóló kommunikációt jelenti, amely a kommunikációs folyamat különböző tényezőiről nyújt információt, így például a kommunikációs partnerek kapcsolatáról, a közlés tartalmához, a kommunikációs szituációhoz fűződő viszonyokról.

<sup>9</sup> Birkenbihl Vera: *Testbeszéd*. Budapest, Trivium Kiadó, 2001. 44–45.

<sup>10</sup> Barra Mária: *A beszédjellemzők és a testbeszéd-jellemzők összefüggései a közvetlen emberi kommunikációban*. Budapest, Doktori disszertáció. ELTE Nyelvtudományi Doktori Iskola Alkalmazott Nyelvészet Doktori Program, 2014. 30. doktori.btk.elte.hu/lingv/barramaria/diss.pdf (Letöltve: 2017. 10. 20.)

<sup>11</sup> Buda Béla: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. 79.

<sup>12</sup> Hatvani Andrea, Budaházy-Mester Dolli, Héjja-Nagy Katalin: *Tanári személyiségfejllesztés és attitűdformálás*. [www.ektf.hu/hefoppalyazat/tanszemfejl/index.html](http://www.ektf.hu/hefoppalyazat/tanszemfejl/index.html) (Letöltve: 2017. 10. 25.)

## **A nonverbális jelek verbalizációja**

Az írás a beszéd grafikus jelekkel rögzített változata, amelyben a szövegalkotó a nem verbális elemeket verbálisan érzékelhetővé teszi, hogy a szövegvevője adekvát módon tudja értelmezni, dekódolni a teljes kódú kommunikációt. Az irodalmi kommunikációban az író verbalizált testbeszéd-jelekkel közvetíti a közvetlen személyközi kommunikációban nonverbális jelekkel kifejezett vagy kiegészített információt.

„Az irodalmi alkotás verbális alapanyagú művészet lévén, az író kénytelen nyelvi kódot használni a valóságban különböző kóddal és más-más csatornákon oda-vissza áramló információátadás céljából, és lineárisan megjeleníteni azt, ami másképpen dimenzionálódik a valóság természetes közegében.”<sup>13</sup> <sup>14</sup>

## **A személyiségvédő távolságtartás nonverbális kifejezései Az ajtó c. regényben**

A testbeszéddel történő viselkedés személyiségvédő funkciót is betölthet. Már a regény címe többféle jelentésértelmezést tesz lehetővé: „Vonatkozhat Emerenc lakásának állandóan zárt ajtajára, és értelmezhető egyfajta „lelki” ajtóként is, amely a személyiséget védi...”<sup>15</sup> De nemcsak a regény címének értelmezési lehetőségei utalnak erre, hanem ezt erősíti meg Emerenc nonverbális viselkedése is: pl. a testtartás, a mimika vagy a hallgatás is. A nonverbális jelek használata Emerenc szándékos távolságtartását mutatják nemcsak az idegenektől, hanem még a hozzá közel álló szereplőktől is. A távolságtartás a többi szereplő számára tudáshiányhoz vezet, a tudáshiány pedig meg nem értettséghez. A meg nem értettség fennmarad szinte végig az egész regényben.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> R. Molnár Emma: *Vokális jelek verbalizálása szépirodalmi szövegben*. In: V. Raisz Rózsa, H. Varga Gyula (szerk.): *Nyelvi és kommunikációs kultúra az iskolában*. XIII. Anyanyelv-oktatási napok Eger, 1998. július 7–10. Magyar Nyelvtudományi Társaság Kiadványai, 212. Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest, 1999. 498–505. 500–501.

<sup>14</sup> László Melinda – H. Varga Gyula: *Nem verbális jelek verbalizálása magyar írók elbeszéléseiben*. In: Balázs Géza, H. Varga Gyula, Veszelszki Ágnes (szerk.): *A magyar szemiotika negyedfél évtized után*. Magyar Szemiotikai Tanulmányok, 7–8. Budapest–Eger, EKF Líceum Kiadó, 2005. 70–86.

<sup>15</sup> Fehér Eszter: *Az idegenség megjelenési formái Szabó Magda regényeiben*. 2011. [ujnautilus.info/az-idegenség-megjelenési-formai-szabo-magda-regényeiben](http://ujnautilus.info/az-idegenség-megjelenési-formai-szabo-magda-regényeiben). (Letöltve: 2017. 01. 12.)

<sup>16</sup> Fehér Eszter: *Az idegenség megjelenési formái Szabó Magda regényeiben*.

## A mimikai jelzések

A közvetlen kommunikációban a mimika többféle funkciót tölthet be:

1. Az arc izmainak mozgásával az **érzelmi viszonyok tükröződése** az arcon.
2. A vizuális információk folyamata.
3. A személyiség viszonyulása a másik emberhez és a kommunikációs szituációkhoz.<sup>17</sup>

De a mimika fogalmába beletartozik minden olyan jelzés is, amely az arcon megfigyelhető: pl. az elpirulás, az elsápadás.<sup>18</sup>

## Az arc

Az arcnak van a legfontosabb szerepe a testbeszédben. Szabó István *Az ajtó* filmváltozatáról szólva ezzel kapcsolatban a következőket írja:

[...] a kép egy emberi arc a maga gazdagságával. Föl lehet fedezni a tenger mélységeinek titkait, most már az úr titkait is, sőt egyre jobban az emberi test titkait is. De egy ember arca fölfedezhetetlen, mindig más. Ezt igazolja az irodalmi szöveg is: „Emerenc arca egyszerűen nem volt máshoz hasonlítható, mint sima, jelzéstelen hajnali víztükörhöz.” „[...] a vásznon nem a leírt szó él, hanem a vásznon megjelenő arc, tekintet és az abból sugárzó energia.”<sup>19</sup>

Emerenc arcának leírása a regényben jól tükrözi a szereplő olyan alapvető személyiségjegyeit, mint a partnerektől való szándékos távolságtartás, a bizalmatlanság. Ezt igazolják a következő példák is a forrás- és a célnyelvi szövegben egyaránt:

(1) „[...] sosem hittem el írónak, ha azt közölte [...], hogy valakinek **olyan az ábrázata, mint a tó.**”<sup>20</sup>

„[...] *никогда я не могла принять сравнение лица с озером*, [...]”<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Buda Béla: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. 56.

<sup>18</sup> Birkenbihl Vera: *Testbeszéd*. 44–45.

<sup>19</sup> Várkonyi Benedek: Emerenc királynő. Beszélgetés Szabó Istvánnal, *Filmszemle*, 2012. március. [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=10998](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10998) (Letöltve: 2017. 10. 10.)

<sup>20</sup> Szabó Magda: *Az ajtó*. Budapest, Magvető Kiadó, 1987, 10. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

<sup>21</sup> Магда Сабо: *Дверь*. Ford. Олег Россиянов. Москва, «МИГ», 2000. <http://www.rulit>.

‘[...] soha nem tudtam elfogadni az **arcnak a tóval** való összehasonlítását, [...]’

(2) Emerenc **arca** egyszerűen nem volt máshoz hasonlítható, mint a **sima, jelzéstelen, hajnali víztükörhöz**.” (10.)

„**Лицо Эмеренц, если с чем и можно сравнить, так именно с невозмутимой, незыблемой предутренней водной гладью.**”

‘Emerenc arcát, ha valamivel össze lehet hasonlítani, akkor éppen a nyugodt, rendületlen (mozdulatlan) hajnali víztükörrel.’

## **A tekintet megváltozása: düh, harag**

A rezzenéstelen arc, a semmilyen érzelmet sem tükröző üres tekintet megváltozásának jelentése van a szövegben: az Emerenc világába való behatolás negatív értékelése. Emerenc dühös reagálása ugyanis az általa felállított és mindenki által hallgatólagosan elfogadott szabályok megszegése miatt következik be.

(3) „**Elmakogtam, mire kérném, nem válaszolt, csak állt előttem, farkasszemet nézett velem, és olyan volt a tekintete, mintha kést vágtam volna a karjába.**” (16.)

„**Запинаясь, выдавила я свою просьбу. Она ждала, глядя на меня в упор такими глазами, точно я сейчас всажу в нее нож.**”

‘Elhebegve préseltem ki a kérésemet. Várt, farkasszemet nézve, olyan szemekkel, mintha most vágnék bele egy kést.’

## **Arc, fejtartás, -mozgás**

(4) „Emerenc akkor **sem emelte fel a fejét**, amikor végre felelt [...] **az a tótükör arc** a rituális kellékre emlékeztető kendő árnyékában sokáig nem árult el semmit.” (10.)

„**Даже ответ мне дала, не подымая глаз, и на бесстрастной глади ее будто клубуком затененного лица ровно ничего не отразилось.**”

‘Sőt úgy felelt nekem, fel sem emelve a tekintetét (szemét), és a szenvedélymentes víztükrön [tkp. az arcon – L. J.], amelyet mintha egy szerzetesi süveg árnyékolt volna be, semmi nem tükröződött.’

A célnyelvi szövegvariánsban a fordító két mondat összevonásával sűríti össze a forrásnyelvi leírást. A reáliának számító rituális kellék leírására fordítási kompenzációs eljárást választott Oleg Rosszijanov, az orosz fordító: a jelentésszűkítést, illetve a konkretizálást. A **клобук** 'szerzetesi süveg' szó jelentése szűkebb a forrásnyelvi körülíró leírásnál. A **másik módosulás** a célnyelvi szövegben: a fej részének, a szemnek a leírásával pars pro toto metonímiát töldött be (adjekciós eljárás) a fordító.

- (5) „[...] azt hittem, megőrül a kérdésnek, de csak **bólintott**, [...]” (11.)  
„[...] думая обрадовать ее таким вопросом, но Эмеренц только **кивнула** [...]”  
‘[...] gondolva, megörvendeztetem egy ilyen kérdéssel, de Emerenc csak bólintott [...]’

### Kézgesztus/az érintés hiánya

A taktilis kommunikációnak, az érintésnek mint kézgesztusnak is fontos szerepe van a kommunikációban. Emerenc következetesen kerül mindenfajta testi kontaktust, ami a távolságtartás jele. Ritka kivételt képez, ha szerződést köt, azaz felcsap (mint a hajdúsági pásztorok) a házvezetőnői teendők ellátására.

- (6) „Az öregasszony **kezet nyújtott mindkettőnknek**, egyébként, ha csak elkerülhette, **nem érintett meg**, ha én nyúltam utána, elhárította az ujjaimat, mintha legyet hajtana, ám akkor este nem beállt hozzánk, [...] Emerenc **felcsapott**.” (10.)  
„Эмеренц **подала руку** ему, **потом мне**, хотя по возможности **избегала рукопожатий**. Бывало, **протяну ей руку**, а она **отстранит нетерпеливым движением**, будто отгоняя муху. Но в тот вечер не мы ее «нанимали», это было бы против ее правил, а она с нами **ударил по рукам**.”  
‘Emerenc kezet nyújtott neki [Sz. M. férjének – L. J.], aztán nekem, bár lehetőség szerint kerülte a kézfogásokat. Volt úgy, hogy kezet nyújtok neki, de ő **türelmetlen mozdulattal elhárítja**, mintha legyet kergetne el. De azon az estén nem mi fogadtuk fel, ez az ő szabályai ellen lett volna, hanem ő **csapott a kezünkbe**.’ [tkp. felcsapott – L. J.]



## A hallgatás főbb funkciói

A hallgatás és a csend, ahogyan a nevetés is, a vokális csatorna részei, non-verbális elemek. A hallgatás és a csend az ember vagy a természeti jelenségek által keltett hangzás, hanghatás hiányát jelöli, ennek megfelelően különböző funkciói lehetnek a közlésben.

A hallgatás legfontosabb kommunikációs stratégiai funkciói az emberi kommunikációban:

1. az üzenet tartalmával kapcsolatos jelző funkció,
  - minősítő,
  - ítéletalkotó,
  - megértést,
  - egyetértést/egyvet nem értést kifejező
2. érzelmi funkció:
  - aktív hallgatás: a partnerre irányuló figyelem jele; pl. a gyógyító kommunikáció
  - passzív hallgatás: érdektelenség, figyelmetlenség, a partner közlésének kivárása arra való reagálás előtt,
  - negatív érzelmek elhallgatása
3. szociális funkció:
  - a kulturálisan kialakult illetet figyelembe vevő funkció,
  - a tabuk és az egyéb szociális normák irányítják<sup>22 23</sup>
4. konfliktuskerülés:
  - a partnerrel ellenkező vélemény elhallgatása,
  - az ellentétes vélemény várható következményeinek nem vállalása,
  - kínos kérdésekre nem reagálás stb.

„Nagyon gyakran a csendet és a hallgatást a hangok és a beszéd hiányaként fogják fel. Ennél sokkal komplexebb a jelenség, és másképpen kell megközelelni: nem csupán valaminek a hiányaként értelmezni, hanem gazdag jelentéssel bíró kommunikációs megnyilvánulásként, amelyet erősen meghatároznak a társadalmi, kulturális, népi szokások, sőt a pszichológia is.”<sup>24</sup> Golubeva szerint

---

<sup>22</sup> Simigné Fenyő Sarolta: A hallgatás, a csend szerepe a különböző kultúrákban és a kommunikációban, *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*, 2010/ 1. 209–220.

<sup>23</sup> Kukorelli Katalin: A hallgatás szerepe és funkciói. Az aktív hallgatás mint kommunikációs stratégia, *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*, 2011/1. 133–184.

<sup>24</sup> Irina Golubeva: *A csend és a hallgatás a kultúráközi kommunikációban, avagy hallgatni arany?* In: Navracsecs Judit– Szabó Dániel (szerk.): *Mentális folyamatok a nyelvi feldol-*

Jaworski a csendet és a hallgatást a kommunikáció metaforájának tartja.<sup>25</sup> A csend funkciója lehet:

- fizikai,
- társadalmi,
- kulturális,
- esztétikai

A szakemberek egy része az élőbeszédben azonosnak tartja a csendet és a szünetet is. A szünet azonban a spontán beszéd velejárója, míg a csend a beszéd hiányát jelenti. Tannen<sup>26</sup> például arra a következtetésre jutott, hogy ha a csend hosszabb, mint a beszédben szokásos szünet, vagy ha a szünet nem a szokásos helyen és szokásos funkcióval jelentkezik, hanem valaminek a hiányára utal, akkor már nem tekinthető szünetnek, hanem csendnek.

### **A hallgatás, csend kifejezése *Az ajtó* című regényben**

A csend és a hallgatás értelmezése is kultúrafüggő, ahogyan a nonverbális kommunikációs kód más jelzései is. Az oroszban például a *тишина* fizikai csendet, a *молчание* emberit, azaz a beszéd hiányát, míg a *безмолвие* a kettőt együtt jelenti.<sup>27</sup> A magyarban is kontextuális szinonimái egymásnak a csend és a hallgatás. Nézzük meg a forrás- és célnyelvi szövegekben, milyen eltérések vannak a hallgatás és a csend verbalizált kifejezési formáinak jelentései között!

A *hallgatag* és a *молчаливый* jelzők mindkét szövegben az emberi beszéd hiányát fejezik ki, azaz olyan emberre alkalmazzák mindkét kultúrában, akinek kommunikációs megnyilvánulásaiiban nem a beszéd a legjellemzőbb, hanem annak hiánya. Erre utal mindhárom kiemelt szövegrész.

---

gozásban. *Mental Procedures in Language Processing. Pszicholingvisztikai tanulmányok III. Studies in Psycholinguistics* 3. Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 140. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2012. 139–144. 139.

<sup>25</sup> Irina Golubeva: *A csend és a hallgatás a kultúráközi kommunikációban, avagy hallgatni arany?* 140.

<sup>26</sup> Irina Golubeva: *A csend és a hallgatás a kultúráközi kommunikációban, avagy hallgatni arany?* 140.

<sup>27</sup> Irina Golubeva: *A csend és a hallgatás a kultúráközi kommunikációban, avagy hallgatni arany?* 140.

(7) „Hát ezért álltam akkor szemben a **hallgatag** öregasszonnyal [...]”  
(9.)

„Вот почему я с этой **молчаливой** пожилой женщиной и стояла в палисаднике.”

‘Íme ezért álltam ezzel a hallgatag idős asszonnyal az előkertben.’

(8) [Emerenc] „**Némán figyelt**, míg elmondtam, mi volna nálunk a ten-nivalója, [...]” (10.)

„[...] она **молча слушает** мои объяснения, [...]”

‘(Emerenc) némán hallgatta a magyarázataimat, [...]’

(9) „Mindent, amit csinált, hibátlanul végzett, járt-kelt a helyiségekben többnyire **némán**, nemhogy bizalmaskodó nem volt, vagy kíváncsi, de **került minden felesleges beszédet.**” (14.)

„И все, что ни делала, снуя по квартире, выполняла она безукоризненно – и по большей части **молча**. Не только что **не болтая** или **приставая**, но прямотаки избегая лишних слов.”

‘És mindent, bármit is csinált, járkálva a lakásban, tökéletesen végzett – és többnyire némán. Nemcsak hogy nem fecsegette vagy tologatva, de egyenesen kerülve a felesleges szavakat (beszédet).’

## **A beszéd és a kiabálás mint vokális jelzések megjelenése**

Az is megfigyelhető az egész regényben, hogy ha Emerenc megszólal, annak oka, különös súlya is van. Ezt is normaszegésként értelmezhetjük, a fősze-replő által saját maga számára megszabott és mindenki által hallgatólagosan elfogadott szótlansága, némasága, a hallgatás, a csend megváltozása sajátos funkcióval jelenik meg a regényszövegben, mint ahogyan a kiemelt példák is mutatják.

(10) „**Bekiáltottam**, siessen, mert mennék, volna valami megbízásom, először változatlan **csend** fogadta a hangomat, de mikor rávertem a ki-lincsre, úgy **penderült ki**, hogy attól féltem, megüt. **Bevágta** maga mö-gött **az ajtót**, azt **rikoltotta**, ne zargassam munkaidő után, [...]” (16.)

„**Я крикнула**: откройте, мол, спешу очень, хочу вам что-то поручить. **Ответом было** попрежнему **молчание**. Но стоило сильнее подергать за дверную ручку, как Эмеренц выскочила – **с таким видом, будто вот-вот меня ударит**. Захлопнула за собой дверь да еще **прикрикнула**: что это я ее беспокою в нерабочее время, [...]”

Bekiáltottam: nyissa ki, kérem, nagyon sietek, valamivel meg akarom

bízni. A válasz, a korábbiakhoz hasonlóan, hallgatás volt. De erősebben meg kellett rángatnom az ajtókilincset, amikor Emerenc kiugrott – olyan arccal, mintha mindjárt meg akarna ütni. Bevágta maga mögött az ajtót és még (fenyegetően rám) kiáltott: hogy zavarom őt munkaidő után, [...]’

A fizikai és nyelvi viselkedés összhangban van egymással mindkét szöveg-változatban. Az antitézis alakzata is megjelenik a forrás- és célnyelvi variánsban is: a fizikai és nyelvi „mozdulatlanságot” a hirtelen gyors mozgás váltja fel. Gondoljunk itt a korábban említett rezzenéstelen „tótükör” arcra, és a nagyon intenzív negatív indulatot kifejezőre, valamint a mozdulatlanságra (amihez a beszéd hiánya mellett a fizikai csend is társul) és a hirtelen indulatos testmozgásra. De az azonosság mellett módosulás is van a célnyelvi változatban: a *молчание* szó nem teljes szemantikai megfelelője a magyar *csend* szónak, csak szinonimája, ugyanis a fizikai csendet (pl. a tárgyak mozgatása, természeti jelenségek által okozott mozgás) az oroszban a *тишина* szó fejezné ki pontosan, míg a fizikai mozgás és az emberi hang hiányából eredő csendet a *безмолвие*, ahogyan erre korábban is utaltam. A két szövegrész a referenciális, a fogalmi kifejezés szintjén adekvát ugyan, de a pragmatikai jelentés módosul az orosz szövegben.

## Testtartás, testmozgás

Emerenc testbeszédjelei a főszereplő állandó, többnyire szótlán tevékenységét kísérik:

(11) „[...] **járt-kelt** a helyiségekben többnyire **némán**.” (14.)

„[...] **снует** по квартире, [...] и по большей части **молча**.

‘[...] járkálva a lakásban, [...] és többnyire némán.’

(12) „Emerenc talán soha nincs is otthon, csak az utcán, és **le se fekszik**, mint más halandó. [...] Emerenc **sose feküdt le** [...] (24.)

„В снежные зимы она, казалось, вообще **днюет и ночует на улице, совсем не ложась**, как прочие смертные.”

‘Havas teleken, úgy tűnt, általában éjjel nappal az utcán van, egyáltalán le sem fekszik, mint más halandó.’

(13) „[...] a szerelmesek székének hívott pici kanapén, a laversziten szundikált, azt állította, mihelyt **ledől**, rájön valami gyengeség, ő csak **ülve** kap megfelelő támaszt fájó gerincének, ha **lefekszik**, szédül, [...]” (24.)

„[...] **присядет** просто на **крохотное канапе**, прозываемое «гнездышком влюбленных». Так и дремлет: мол, только **в сидячем**

**положении** отдыхает – и спина нить перестает. А лежа сразу нападает слабость и начинает кружиться голова.”

‘... egyszerűen a pici kanapéra, a „szerelmesek kis fészkének nevezettre” ül le egy kicsit. Így is szundikál: azt mondja, hogy csak ülő helyzetben pihen – a háta megszűnik sajogni. De fekve azonnal rátör a gyengeség és szédülni kezd.’

(14) „Hogyan fért el egyetlen életében ennyi élet [...], de Emerenc szinte **sohasem ült**, mikor nem volt seprű a kezében, bizonyos, hogy a komatál-lal **iparkodott** valahova, [...]” (25.)

„Не знаю, как уж она успевала все, но только **без дела не сидела** никогда. Не подметает, так с миской своей к комуто **поспешает**.”

‘Nem tudom, hogy ért rá mindenre, de munka nélkül nem ült soha. (Ha) Nem söpör, akkor a táljával siet valakihez.’

## **A mozgás hiánya: a kényszerpihenő**

Emerenc saját maga által felállított viselkedési normájának megszegéséhez tartozik állandó tevékenységének felfüggesztése is. Ennek is funkciója van a szövegben: a másakra való figyelés, a törődés, a segítség egyik formája (a másik forma a folytonos mozgás, a „komatál” hordása). A passzív hallgatást, a csendet azonban most sem annak ellentéte, a beszéd váltja fel, hanem a segítő szándékú aktív hallgatás.

(15) „Emerenc életében először **mellém ereszkedett** a kanapéra, [...] aztán **csak ült**, mint aki arra **vár**, szólaljak meg, és beszéljem ki magamból azt az általa nem ismert 6 órát, meg ami rá következett.” (27.)

„Первый раз за все время **подседа** Эмеренц **ко мне** на кушетку и, [...] **осталась сидеть**, словно приглашая меня выговориться, рассказать о пережитом, пережитом за шесть часов отсутствия.”

‘Életében először ült oda hozzám Emerenc a díványra, [...] és ülve maradt, mintegy arra kérve engem, hogy beszéljem ki magam, meséljek arról, amit a távollétem 6 órájában átéltem, átéreztem.’

## Összegzés. A műfordítás fogalmának értelmezése

A műfordítás terminus technicus a magyar nyelvben többértelmű.

1. A műfordítás olyan folyamat, amelyben a forrásnyelvi kultúrában keletkezett szövegnek mint invariánsnak megfelelő szövegvariáns jön létre.
2. A műfordítás szövegprodukciónak is, a forrásnyelvi invariáns szöveg célnyelvi újraalkotása eredményeképpen létrejött szövegvariáns.
3. A célnyelvi szövegvariánsnak meg kell felelnie a célnyelvi kultúrában működő szövegalkotó kánonnak.
4. A célnyelvi szövegvariáns befogadókra gyakorolt hatásának a forrásnyelviéhez hasonlóan kell lennie.
5. A műfordítás az érintkező kultúrák közötti sajátos viszony. Szegedy-Maszák Mihály<sup>28</sup> a forrásnyelvi és célnyelvi irodalmi alkotásokat az emberiség közös kultúrkincse mint kontinuum egy-egy elemeként értelmezi: „A forrásszöveghez a megfelelés jegyében igazodó fordítás már csak azért is sebezhető lehet, mert az eredetinek tekintett szöveg maga is tartalmazhat fordítást vagy olyan részalkotókat, amelyek harmadik örökséghez tartoznak.”

## A nonverbális kód fordítása

A metakommunikáció és a testbeszédjelek értelmezésében terminológiai átfedések vannak a hazai és nemzetközi szakirodalomban. Többen metakommunikációnak tartják a nonverbális kóddal történő kommunikációt. Metakommunikációnak azonban a verbális kódot kiegészítő, többnyire intencionálatlan nonverbális jelekkel közvetített információ.

A nonverbális jeleket verbális jelekkel közvetítjük az írott szövegben. A nonverbális jel verbálissal történő kifejezése ugyanúgy fordítási folyamat eredménye, mint az idegen nyelvre történő fordítás. A nonverbális jelek verbalizált változatainak fordítását így többszörös fordításnak tarthatjuk.<sup>29</sup>

Oleg Rosszijanov fordításszövege a forrásnyelvi szöveg kiváló orosz változata. Az orosz célnyelvi szövegváltozat, mind a verbális kód, mind pedig a nonverbális kód elemeinek verbalizált változatait illetően – jelentésükben, funkciójukban – a kisebb, főleg pragmatikai jelentésekben megfigyelhető eltérések ellenére is adekvát a forrásnyelvivel.

---

<sup>28</sup> Szegedy-Maszák Mihály: Fordítás és kánon. *Irodalomtörténet*. 1988/1–2. 80.

<sup>29</sup> Lőrincz Julianna: *A nonverbális jelek verbalizált változatai a műfordításokban*. In: H. Nagy Péter (szerk.): *Eruditio–Educatio*, 2016/1. Komárom, Selye János Egyetem JE TTK, 2016. 51–59.

Simon Szabolcs

## Az ajtó nyitva. Szabó Magda *Az ajtó* c. regényének szlovák fordításához

### Bevezető

Zeman László írja Sziráky Judith *Hajnali madár* c. kötetéről a következőket, amely mutatis mutandis Szabó Magda legjobb regényeire, így az *Az ajtó*<sup>1</sup> című regényre is érvényes: „[...] határozottabban tudatosul bennünk, miből választhatunk arra a bizonyos szigetre; kétségtelen: napjaink betűáradata mint eróziós tényező által élesebben szögellenek ki az ellenálló alkotások.”<sup>2 3</sup>

### Szabó Magda, a szerző és műve, *Az ajtó* című regény

Szabó Magda tehetségére, művei egyéni hangvételére a magyar irodalom értékeit a cseh közegben közvetítő és popularizáló Rákos Péter irodalomtudós, a magyar irodalom nagy prágai nagykövete (Filep Tamás Gusztáv–G. Kovács László: *Rákos Péter 1925–2002*<sup>4</sup>) is korán felfigyelt. Egyik legfontosabb munkája – az *Írók szótára – Magyarország* c. könyv tartalmaz információt Szabó Magdáról: „nála a lélektani megfigyelések pontosságát és a részletek pontos kidolgozásának képességét emeli ki, s annak a véleményének ad a hangot, hogy »Kafka M. ideje óta kevés magyar író nő vívott ki magának ilyen fontos helyet kora irodalmában.«”<sup>5</sup> Egyébként a szóban forgó könyv nem Rákos egyszemélyes vállalkozása volt, de a népes szerzőgárdát ő irányította, a koncepció kialakításán s a munka egybehangolásán túl pedig a magyar irodalom történetét

<sup>1</sup> Szabó Magda: *Az ajtó*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1987.

<sup>2</sup> Nem véletlenül hivatkozunk Szabó Magda lírai jellegű szövege értékelésével kapcsolatban Zeman Lászlóra. Egyik kiváló, ide vágó elméleti dolgozata, a *Lírai jellegű próza és fordításának problémái* című, magyar – szlovák műfordítás, műfordítás-elmélet szempontjából példaértékű. Ld. In: Zeman László: Újabb visszalapozás. *Válogatott tanulmányok és ismertetések*. Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 2011. 5. (A tanulmány első közlése 1993.)

<sup>3</sup> Zeman László: *Lírai jellegű próza és fordításának problémái*. In: Uő: *Stílus és fordítás*. Pozsony/Bratislava, Madách Könyv- és Lapkiadó, 1993. 5–31. 5.

<sup>4</sup> Filep Tamás Gusztáv – G. Kovács László: *Rákos Péter 1925 – 2002*. Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 2005.

<sup>5</sup> Filep Tamás Gusztáv – G. Kovács László: *Rákos Péter 1925 – 2002*. 166.



felvázoló bevezető tanulmány és a szócikkek tekintélyes része is az ő nevéhez fűződik.<sup>6</sup>

Szabó Magda írásművészetének, költészetének alaphangjaként érzékenységet méltatja a Béládi Miklós szerkesztette *A magyar irodalom története* című mű<sup>7</sup> is. „Világlátására, formálására érezhetően hatott az impresszionizmus színgazdagsága s az árnyalatok iránt való fogékonysága, első köteteinek alaphangját azonban főként az egzisztencializmus határozta meg: újra és újra megvív az ember elmagányosodásának fenyegető rémképeivel, s majdnem mindig kénytelen belenyugodni a vereségbe.”<sup>8</sup>

Az író *Az ajtó* című regényét lényegre törően jellemzi Kusper Judit egyik tanulmányában, miszerint a regény az emlékezés és az önértelmezés regénye, az identitás kereséséé. Csupán az nem világos a mű elején, hogy

[...] ki az, akinek az identitása részt vesz egy különös vándorlásban egy narratív térben. A regény elbeszélője, az író, folyamatosan magyarázatot keres múltbéli tetteire, mentegeti önmagát, talán éppen a felmentésre vágyik, hiszen még ő sem érti teljesen, mi is történt valójában hosszú évekkel ezelőtt, ki volt Emerenc, miért nem ismerte, ki ismerte őt valójában, hogyan értelmezhető a közöttük kialakult viszony, s mivé is váltak ők egymás által.<sup>9</sup>

A továbbiakban nem célunk *Az ajtó* című műnek az irodalmi kánon vagy egyéb szempontból való méltatása (ehhez vö. például Körömi Gabriella: *Az ajtó kinyílt. Szabó Magda franciaországi recepciója*,<sup>10</sup> Kusper Judit: *Identitás és narráció Szabó Magda Az ajtó című regényében*), hanem célunk az, hogy a regény egyik fejezete, a *Politika* eredeti magyar szövege (Szabó: *Az ajtó*. 1987. 124–136.) és szlovák nyelvű fordítása (Szabó: *Dvere*. 2014. 106–116.) egybevetése által mutassunk rá a célnyelvi szöveg adekvátságára, ill. fogalmazzunk

<sup>6</sup> Vö. Filep Tamás Gusztáv – G. Kovács László: *Rákos Péter 1925 – 2002*. 152.

<sup>7</sup> Béládi Miklós (szerk.): *A magyar irodalom története 1945 – 1975 II/2. A költészet*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.

<sup>8</sup> Béládi Miklós (szerk.): *A magyar irodalom története 1945 – 1975 II/2. A költészet*. 634–635.

<sup>9</sup> Kusper Judit: *Identitás és narráció Szabó Magda Az ajtó című regényében*. In: Alabán František (szerk.): *Az identitás metamorfózisa irodalomban és nyelvben III*. Banská Bystrica, Univerzita Mateja Bela Filozofická fakulta Katedra hungaristiky, Belianum, 2015. 104–114. 104.

<sup>10</sup> Körömi Gabriella: *Az ajtó kinyílt. Szabó Magda franciaországi recepciója*. In: *A Selye János Egyetem 8. Nemzetközi Tudományos Konferenciájának konferenciakötete*. CD ROM. Komárom, Selye János Egyetem, 2017.

meg néhány tanulságot. A fordításelméleti kérdések tárgyalásától itt szintén eltekintünk (ezekhez vö. például Lőrincz Julianna: *Szimmetrikus és aszimmetrikus jelenségek a műfordításban*,<sup>11</sup> Telling, Dušan: *Anton Popovič fordításelméletének központi kérdései: a kulturális és nyelvi ekvivalencia*<sup>12</sup>).

## A forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg egybevetése

A regényt eredeti magyar nyelvből Magda Takáčová ültette át szlovák nyelvre. A forrásnyelvi és a célnyelvi egybevetéséhez táblázatba rendeztünk három általunk kiválasztott szövegrészt, amelyek különféle jellemző fordítási eljárásokat, technikákat tükröznek.

A kétféle nyelvű szövegben fordítási szempontból egymással nem ekvivalens szavakat, szerkezeteket a célnyelvi és a forrásnyelvi szövegben is félkövér betűtípussal kiemeltük; a táblázatok alatt a példák rövid elemzését nyújtjuk.

1. táblázat: Forrásnyelvi és célnyelvi szövegrész egybevetése

### FORRÁSNyelvi SZÖVEG

Emerenc, aki előtt még idős kora el-  
lenére is nyitva állt minden lehetőség,  
legalábbis akkor, mikor a nagy válto-  
zás létrejött, gúnyos megjegyzésekkel  
kísérte a **történelem gyűrűzését**, és  
a népnevelők arcába mondta, neki **ne  
szónokoljon senki** semmiről, temp-  
lomba való a prédikáció, őt gyerek-  
fejjel **elzavarták** főzni, nem kérdez-  
ték, bírja-e, tizenhárom évesen már  
Pesten szolgált, **menjen csak szépen**  
a látogató oda, ahonnan jött, főleg el  
az ő **előteréből**, mert ő a **testi mun-  
kája után él, nem a szája után**, mint

### CÉLNYELVI SZÖVEG

Emerencia, ktorá napriek svojmu  
zrelému veku mala všetky možnosti  
otvorené, aspoň vtedy, keď sa usku-  
točnila tá veľká zmena, sprevádzala  
**dejinné zvraty** (történelmi fordula-  
tok) posmešnými poznámkami a agi-  
tátorom hovorila rovno do očí, že ona  
**nie je zvedavá na nijaké prejavy**  
(semmilyen szövegre nem kíváncsi),  
kážeň patrí do kostola, ona od malička  
**musela varit'** (főznie kellett), nikto sa  
jej nespýtal, či vládze, keď mala tri-  
nást', už slúžila v Pešti, nech sa návš-  
tevník pekne vráti, odkiaľ prišiel, hl-

<sup>11</sup> Lőrincz Julianna: *Szimmetrikus és aszimmetrikus jelenségek a műfordításban*. In: *A Selye János Egyetem 8. Nemzetközi Tudományos Konferenciájának konferenciakötete*. CD ROM. Komárom, Selye János Egyetem, 2017.

<sup>12</sup> Telling, Dušan: *Anton Popovič fordításelméletének központi kérdései: a kulturális és nyelvi ekvivalencia*. *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*. Interdiszciplináris tanulmányok. A Miskolci Egyetem Közleményei. VIII. évfolyam, 2. szám. Miskolc, Egyetemi Kiadó, 2014. 77–86.

a népnevelő, és hülyeségeket hallgatni nincs érkezése.<sup>13</sup>

avne aby zmizol z jej **priedomia**, ona sa živí **telesnou prácou, nie rečenním** (testi munkából és nem szónoklásból) ako agitátor **nemá čas** (nincs ideje) počúvať kadejaké **sprostosti**.<sup>14</sup>

Az 1. táblázatban olvasható forrásnyelvi szöveg *történelem gyűrzései* metaforája képisége folytán plasztikusabbnak hat, mint a neki megfelelő célnyelvi *dejinné zvraty* (történelmi fordulatok) szószerkezet. Hasonlóan, az *őt gyerekejjel elzavarták főzni* szerkezet, főleg az expresszív *elzavarták* ige beiktatásával stilisztikailag pregnánsabb, mint a neki megfelelő *od malička musela varit'* (kiskorától főznie kellett) szerkezet.

A *főleg el az ő előteréből* forrásnyelvi szerkezetben az igekötő felszívja az egész igekötős ige jelentését s épp a redukált forma miatt különösen erős konnotációjú. A célnyelvi szövegben ezzel szemben a *zmizol* (eltűnjön) ige áll, amely a forrásnyelvihez képest kevésbé expresszív megoldást jelent.<sup>13 14</sup>

2. táblázat: Forrásnyelvi és célnyelvi szövegrész egybevetése

## FORRÁSNYELVI SZÖVEG

Írtam már, még fiatal voltam, nem elemeztem végig, milyen illogikus, halálos sodrású, kiszámíthatatlan **indulat a vonzalom**, pedig ismertem a görög irodalmat, ami egyebet se ábrázolt, mint az indulatok, a halál, a szerelem és a szeretet összefogódzó kezében felvillanó közös **szekercét**. (136.)

## CÉLNYELVI SZÖVEG

Už som o tom písala, bola som ešte mladá, nerozoberala som dôkladne, aký nelogický, smrteľne strhujúci, nevypočítateľný **cit je sympatia** (érzés a szimpátia – vzruch, vzrušenie; prýchylnosť, náklonnosť), a pritom som poznala grécku literatúru, ktorá iné ani nezobrazuje ako spoločnú **sekeru**, ktorá sa **občas** zablysne v prepletených rukách smrti, lásky a **dobroty** (jóság). (116.)

A 2. táblázatban a forrásnyelvi *indulat a vonzalom* predikatív szerkezetet a fordító a *cit je sympatia* (érzés a szimpátia) szerkezettel felelteti meg. Megje-

<sup>13</sup> Szabó Magda: *Az ajtó*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2012. 128. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

<sup>14</sup> Szabó Magda: *Dvere*. Bratislava, Kalligram Kiadó, 2014. 109. A regény szlovák fordításának idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

gyezzük azonban, hogy a megfeleltetést itt lazának érezzük, szemantikailag a két szerkezet nem fedi egymást, ugyanakkor erre talán meg lett volna a lehetőség (vö. *indulat* – *vzruch*, *vzrušenie*, *vonzalom* – *prýchylosť*, *náklonnosť*). A *szekeerce* – *sekerá* (fejsze, balta) szavak konnotációjában is jelentős az eltérés,<sup>15</sup> ugyanakkor az utolsó mondat nem szimmetrikus szerkezete a forrásnyelvi és célnyelvi szövegben nyelvileg indokolt.

3. táblázat: Forrásnyelvi és célnyelvi szövegrész egybevetése

**FORRÁSNyelvi Szöveg**

**CÉLNYELVI Szöveg**

A könyveinkre csak addig pillantott, míg letörölgette őket, a három elemi emlékanyaga rég eltűnt fejéből az évek látása alatt, vers is csak egy maradt, az anyák napjai köszöntő, Emerenc irodalmi képzését a csordakúti jelenet óta különféle munkáltatók és az élet formálta, Magyarország évtizedei azonban csak a retorikával ismertették meg, amit megutált, és ami kilúgozta napjaiból a poétika iránti érdeklődését. (126.)

Naším knihám venovala pozornosť len dovtedy, kým na nich nepoutierala prach, spomienky na tri triedy ľudovej školy jej už dávno vyfúčali z hlavy, stratili sa pod lávou rokov, aj básničku si zachovala iba jednu, ten pozdrav na Deň matiek, od tej scény pri napájadle formovali Emerenciinu literárnu výchovu rozliční zamestnávateľia a život, desaťročia ju však v Maďarsku zoznamovali iba s rétorikou, ktorá sa jej sprotivila a vylúhovala z jej dní záujem o všetko poetické. (107.)

A 3. táblázat szövegeiben a belső monológ – beszéd (3. személyű), Emerenc, a főszereplő ki nem mondott gondolatait tartalmazza, melyek beépültek a narrátori szövegrészekbe. A belső monológ – itt is – a tudatban elképzelt események, visszaemlékezések leírására szolgál. Az elbeszélő teljesen háttérbe szorult, csak a szereplő reprodukált elmélkedése vált fontossá. Ennek következtében a belső monológ a szubjektivitás előidézését és felerősítését segíti elő a szövegben. Az elmélkedés mint a mű szerves része adekvát módon megjelenik a fordított szövegben is.

Tanulságos a vizsgált szövegek egyik véletlenszerűen kiválasztott bonyolult szerkezetű mondatának szintaktikai szempontú összevetése is. A kiválasztott példa azt mutatja, hogy amennyire az a két eltérő típusú nyelv adottságaiból következően lehetséges, a fordító, szinte teljes mértékben, igyekezett pontos lenni, megfeleltetni egymásnak szintaktikailag is a mondatokat. Ugyanakkor

<sup>15</sup> Pisárčiková Mária-Michalus Štefan: *Malý synonymický slovník*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1987.

tudatában vagyunk annak, hogy „nem lehet egyértelműen eldönteni, milyen alapon, milyen szempontok, milyen kritériumrendszer alapján tekintsünk egy nyelvi egységet (mondatot vagy szöveget) egy más nyelvű nyelvi egység fordításának. [...] A problémát az jelenti, hogy nagyon sokféle szempont alapján feleltethető meg egymásnak két, különböző nyelvű nyelvi egység (általában mondat vagy szöveg).”<sup>16</sup>

Emerenc, aki előtt még idős kora ellenére is nyitva állt minden lehetőség, legalábbis akkor, mikor a nagy változás létrejött, gúnyos megjegyzésekkel kísérte a történelem gyűrűzését, és a népnevelők arcába mondta, neki ne szónokoljon senki semmiről, templomba való a prédikáció, őt gyerekejjel elzavarták főzni, nem kérdezték, bírja-e, tizenhárom évesen már Pesten szolgált, menjen csak szépen a látogató oda, ahonnan jött, főleg el az ő előteréből, mert ő a testi munkája után él, nem a szája után, mint a népnevelő, és hülyeségeket hallgatni nincs érkezése. (128.)

A szövegmondat szerkezeti modellje:

Mjh – Mttttt<sub>t</sub> hhhhhh

Magyarázat: M – főmondat, j – jelzői mellékmondat, h – határozói mellékmondat, t – tárgyi mellékmondat

A fentebbi forrásnyelvi és az alábbi célnyelvi szövegmondat szerkezetében az eltérés mindössze annyi, hogy a célnyelvi mondatban az egyik forrásnyelvi tárgyi mellékmondat határozóival van helyettesítve (*tizenhárom évesen már Pesten szolgált – ked' mala trinást'*).

Emerencia, ktorá napriek svojmu zrelému veku mala všetky možnosti otvorené, aspoň vtedy, keď sa uskutočnila tá veľká zmena, sprevádzala dejinné zvraty posmešnými poznámkami a agitátorom hovorila rovno do očí, že ona nie je zvedavá na nijaké prejavy, kážeň patrí do kostola, ona od malička musela variť, nikto sa jej nespýtal, či vládze, keď mala trinásť, už slúžila v Pešti, nech sa návštevník pekne vráti, odkiaľ prišiel, hlavne aby zmizol z jej priedomia, ona sa živí telesnou prácou, nie rečným ako agitátor nemá čas počúvať kadejaké sprostosti. (109.)

<sup>16</sup> Albert Sándor: Mikor tekinthetünk két mondatot egymás fordításának? *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*. Interdiszciplináris tanulmányok. A Miskolci Egyetem Közleményei. IX/1. Miskolc, Egyetemi Kiadó, 2014. 68–80. 74.

## **Az egybevetés értékelése**

Az, hogy a fordítás az eredeti nyelvi redukciójának (amely sohasem „csak” nyelvi) ellenére mégis élvezetes olvasmány, egyrészt annak köszönhető, hogy fő vonalaiban megtartja a narrációnak megfelelő szövegalakítást, folyamatos-ságát és kohézióját. Másrészt nem kevésbé jelentősnek kell tartanunk az eredeti ellenállóképességét, azt tudniillik, hogy a nyelvcsere és stilisztikai redukció nem közömbösíti epikumának esztétikai jellegét.

A forma (amely mindig jelentéshordozó, „tartalmas forma”) némileg redukálódott. A fordítás egyszerűsíti az eredeti szöveg többértékűségét, azt az eszközök szűkebb regiszterével adja vissza. A forrásnyelvi és a célnyelvi szöveg azonban egymásnak így is megfelelői. Mindennek ellenére, *Az ajtó* nyitva újabb fordítások – megfeleltetések előtt.





Takács Judit

## Szabó Magda finnországi fogadtatása

A szerző a huszadik századi magyar irodalom egyik legolvasottabb írója, nevével ennek ellenére alig-alig találkozunk az irodalomtörténetekben és az egyetemi oktatásban. A finnországi irodalomkritikában és oktatásban sem kap helyet, sőt a szerző munkásságát méltatlanul alul is értékeli. Ám ahhoz, hogy ennek okait pontosan feltárjuk, nemcsak a finnországi kulturális és irodalmi életet, hanem azt a politikai helyzetet is meg kell ismernünk, melyben a hatvanas években Szabó Magda páratlanul gazdag munkásságának finnre fordított két kötete megjelent.

Szabó Magda finn recepciójával kapcsolatban csupán néhány monográfiára támaszkodhatunk, ám azok is általában a magyar irodalom finnországi bemutatásával foglalkoznak, s csak röviden (sokszor néhány mondat vagy rövid bekezdés erejéig) érintik az író nő finnül megjelent regényeinek fogadtatását. Ennek többféle okát is feltételezhetjük. Egyrészt csak két regényét fordították le finnre, s nem is a mai szemmel nézve legfontosabbakat. Bár mind *Az őz*, mind pedig a *Disznótör* vitathatatlanul fontos eleme az író nő munkásságának, azonban későbbi nagy regényei (például a *Pilátus*, *Az ajtó*, a *Régimódi történet*) nélkül csonka a róla kialakult kép. Másrészt ezek a korai regények nagy várakozásba érkeztek ugyan, de ez nem is annyira az akkorra itthon már ismertté vált író nőnek, hanem a magyar irodalomnak és magyar tematikának szólt, s az előzetes elvárások után ezek a regények (kritikák alapján jól kitapintható) csalódást okoztak. Érthetetlen azonban, hogy a Szabó Magda iránt a kétezres években támadt általános európai lelkesedés és érdeklődés nyomán (ami Franciaországban különösen elsöprő volt, vö. Körömi Gabriella: *Az ajtó kinyílt. Szabó Magda franciaországi recepciója*. In: József Bukor, Stefan Gubo (szerk.): *Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie Univerzity J. Selyeho – 2017. „Hodnota, kvalita a konkurencieschopnost”* 42.) miért nem jelentek meg finnül más regényei.

Tanulmányomban három témát járok körül. Részletesen bemutatom egyrészt a finn-magyar kulturális és irodalmi kapcsolatok szakaszait (részletesen kitérve a hatvanas évek jellegzetességeire), majd meghatározom a finn nyelvű magyar próza fordítások sajátosságait, végül bemutatom azt is, hogyan fogadta a kritika és az olvasói közvélemény Szabó Magda finnül megjelent két regényét, *Az őz* és a *Disznótör*.

## A finn–magyar kulturális és irodalmi kapcsolatok története

A finnországi magyar fordításirodalom kezdetei 1870-re tehetők: 1870–79 között 7, 1900-ig pedig összesen 26 magyar könyv jelent meg finnül. A finnek nagy lendülettel fogtak hozzá a fordításhoz, különösen Jókai, Mikszáth, Herczeg Ferenc és Gárdonyi Géza műveiből adtak ki sokat, a költők közül pedig Petőfi verseit ismerhették meg anyanyelvükön nyelvrokonaink. Főleg Jókai regényei jelentek meg ekkor nagy számban: a finn és észt fordítások száma rögtön a német és angol nyelvűeké után következett. (Yrjö Varpio–Szopori Nagy Lajos: *Ismerkedő ismerősök. A magyar irodalom fogadtatása Finnországban, a finn irodalom fogadtatása Magyarországon 1920–1986*. Budapest, 1990. 12.)

A korai finn-magyar kulturális és irodalmi kapcsolatokról készült legújabb és legteljesebb áttekintés Irene Wichmann monográfiája. Ebben a szerző felhívja a figyelmet arra, hogy a XIX. század közepétől annak végéig terjedő időszakban, amit a finn irodalom ún. fordítási korszakának is szoktak nevezni, a finn nyelvű fordítások nagy száma azzal volt magyarázható, hogy az irodalmi művek számát elsősorban fordítások útján igyekeztek növelni. (Irene Wichmann: *Unkarin kirjallisuus 1800-luvun Suomessa Petöfin ja Jókain teosten valossa. Ikkuna suomentamisen varhaisvaiheisiin*. 2015. Vaitöskirja. Helsingin Yliopisto. 4.)

A kulturális kapcsolatok bővülése magával hozta az irodalmi kapcsolatok mélyülését is, melynek legfőbb szakaszai Yrjö Varpio és Szopori Nagy alapján (*Ismerkedő ismerősök. A magyar irodalom fogadtatása Finnországban, a finn irodalom fogadtatása Magyarországon 1920–1986*. 21–115.) a következőképpen jelölhetők ki:

1920–1939: a bővülő kapcsolatok korszaka

1940–1944: a háború évei

1945–1958: a kapcsolatok megszakadásának korszaka

1959– a kapcsolatok újrafelvétele.

**a)** A finn-magyar kulturális kapcsolatokat tudatosan az 1920–30-as években kezdték fejleszteni. Ennek legfőbb lépése volt 1921-től a finnugor kultúrkongresszusok szervezése, a Klebelsberg Kunó által kötött kulturális megállapodás (1929) és a finn-magyar kulturális egyezmény (1938). A finneket nemcsak a magyar irodalom, de maga az ország is érdekli: erre utal, hogy számos útikönyv is jelent meg ekkoriban finnül. Egyik legkorábbiából (Erkki Räikkönen: *Heimokirja*. Helsinki. 1922. 176–177.) idézem a magyarokat rendkívül vonzó színben feltüntető jellemzést:

Természetüket tekintve a magyarok könnyen lelkesedők, érzelmesek és indulatosak. Különösen szembeszökő izzón lángoló hazaszeretetük, amelynek segítségével évszázadokon át képesek voltak megőrizni magyarságtudatukat. A becsületesség, nemeslelkűség és nyíltszívűség ugyancsak fontos vonásai a magyar jellemnek. A vendégszeretet és az udvariasság területén mindenki mást megelőznek. Ha pedig megemlíjük még éles elméjüket is, előttünk állnak a magyarok legjobb jellemvonásai.

A kulturális érintkezések során e korszakban a rokonságeszme, a finn-magyar összetartozás tudata dominál. A finn iskolai olvasókönyvekben rendszeresen közöltek magyar irodalmat, leginkább népmeséket és népdalokat. A legterjedelmesebb magyar válogatás az Olvasókönyv finn gyermekeknek sorozat 3. részében (Martti Airila – Mandi Hannula – Eero Salola: *Lukemisto Suomen lapsille III*. Valistus, 1931.) volt található: három népdal, egy népmese, a puszta leírása Jókaitól, Petőfi *Szülföldemen* és Kölcsey *Himnusz* című verse, (illetve ebben a többi tananyagtól eltérően a korszak politikai ideológiájának megfelelően Papp-Váry Elemérné *Hiszekegye* és Nagy- és Csonka-Magyarország egymásra vetített térképe is helyet kapott). Láthatjuk, hogy a finnekben már az iskolai oktatás során kialakul egy erősen sarkított, sztereotipikus kép a magyarokról, melyet az útikönyvek sugallta kép is tovább erősít, s ami erősen befolyásolja, milyen olvasmányokat szeretnének vagy tudnak hitelesnek elfogadni rólunk.

A magyar prózairodalom fordítása a XIX. század utolsó évtizedeiben kezdődött, és ebben a folyamatban nagyobb törések később sem következtek be. Míg a XIX. században főleg Jókai regényeit fordították, és az első finn nyelvű Mikszáth-kiadások is az elmúlt század végére esnek, a XX. század első évtizedeiben megjelentek finnül Gárdonyi Géza, Herczeg Ferenc, Móricz Zsigmond, később pedig Illyés Gyula, Déry Tibor, Németh László és Márai Sándor írásai is. Ebben az időszakban jelentek meg az első magyar lektűrök is finnül, bár az igény irántuk erősebben a háború utolsó éveiben ébredt fel, s kiadásuk akkor új lendületet is vett.

**b)** A háború évei alatt meglepően sok (1940–1949 között összesen 48) magyar könyv jelent meg Finnországban, de a hangsúly továbbra is a szórakoztató irodalom kiadásán volt, s a válogatás elsősorban a kiadói igényeken, eladhatóságon, divaton, vagy a személyes érdeklődésen és a baráti kapcsolatokon volt. A negyvenes évek kedvelt finnországi írójává vált Harsányi Zsolt, akinek 1939-ben jelent meg finnül *Magyar rapszódia* című életrajzi regénye. A kötetnek hosszantartó sikere lett, ezen kívül még 1943-ban, 1951-ben és 1953-ban is megjelent.

c) A második világháború után a közép-európai szocialista országok kapcsolatai a nyugati államokkal visszaestek. A háború utáni fordítási tevékenységet a szórakoztató irodalom iránti kivételes kereslet határozta meg. Ebben az időszakban a klasszikus magyar irodalom (Arany, Jókai és Petőfi képviseletében) csak egy írói életrajzgyűjteményben kapott helyet: a magyar távoli irodalommmá vált Finnországban.

d) Az újbóli kapcsolatfelvétel első jele Finnországban az 1950-ben létrehozott Finn–Magyar Társaság volt, ám az a szervezet elsősorban a nyelv- és néprajztudományi kapcsolatok élénkítését vállalta fel, majd 1959-ben sor került a korábbi, 1938-as kulturális megállapodás újbóli megkötésére. (Jaakko Numminen: *Bevezetés. A finn–magyar kulturális kapcsolatok*. In: Päivi Heikkilä, Karig Sára (szerk.): *Barátok–rokonok. Tanulmányok a finn–magyar kulturális kapcsolatok történetéből*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. 13.).

A magyar irodalom kiadásának terén még ekkor is a szórakoztató irodalom állt a középpontban. Igen jól fogadta például a kritika Zilahy Lajos *Valamit visz a víz* (1953) című regényét. Az 1960-as évekig sok, mai magyar olvasó számára mára szinte ismeretlen magyar prózaíró művét fordították le finnre (Földes Jolán, Harsányi Zsolt, Földi Mihály lektőrjeit), s ez a polgári szórakoztató irodalom igen sikeres, népszerű volt, és a kritika is kedvezően fogadta őket (Földes és Harsányi három művéről több kritika jelent meg, mint az összes többi, két világháború között kiadott regényről!)

## A magyar irodalom Finnországban

### a) Az irodalomtörténetek nyújtotta kép

Tuomo Lahdelma tanulmányából tudjuk (Tuomo Lahdelma: *A magyar irodalom Finnországban*. In: Päivi Heikkilä, Karig Sára (szerk.): *Barátok–rokonok. Tanulmányok a finn–magyar kulturális kapcsolatok történetéből*. 1984. 193.), hogy olyan finn nyelvű munka, mely a magyar irodalmat finn nyelven nagy részletességgel mutatja be, nem sok létezik. Közülük az első és sokáig legfontosabb Aarni Penttilä 1939-ben megjelent magyar irodalomtörténete (*Unkarilaisen kirjallisuuden historia*) volt.

A magyar irodalom finnországi recepciójának első fontos tanulmányait magyar szerzők írták (Csekey István 1925-ben és Weöres Gyula 1968-ban), de ezek még elsősorban a finnül megjelent magyar irodalmi művek értelmezésére koncentráltak (Csekey kifejezetten Jókai regényeire), bár Weöres Gyula kissé részletesebben is bemutatta a finnországi magyar irodalom kezdeti időszakát a *Suomalainen Unkari-kirjallisuus 1863–1967* (Finnországi magyar irodalom

1863–1967 között) című monográfiájában (Helsinki, 1969.). Weöres Gyula, aki egyébként a helsinki egyetem magyar nyelvi lektora volt és szótáríróként is jeleskedett, 1920 és 1960 között megjelent írásaiban a magyar népköltészetet, a magyar líra Kalevala-motívumait, a magyar hazafias irodalmat igyekezett népszerűsíteni.

Az első szélesebb kitekintést nyújtó dolgozatok Tuomo Lahdelma nevéhez fűződnek, aki *Unkarilainen lyrikka Suomessa 1970-luvulla* (Parnasso, 1980. 4. 230–235.) címmel írt tanulmányt, mely később *A magyar líra Finnországban a 70-es években* címmel 1980-ban az Alföldben is megjelent (7: 46–53), a finnországi magyar irodalomról átfogóan pedig 1984-ben jelent meg részletes elemzése (Unkarilainen kirjallisuus Suomessa. In: Päivi Heikkilä, Karig Sára (szerk.): *Ystävät, sukulaiset. Suomen ja Unkarin kulttuurisuhteet 1840–1984*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 1984. 179–191.). Ez utóbbiban a szerző az új fordítónemzedékhez tartozó Otto Aho munkássága kapcsán említi egy félmondat erejéig Szabó Magdát (Lahdelma: *Unkarilainen kirjallisuus Suomessa*. 187.).

A Klaniczay Tibor szerkesztette, magyar kultúra kurzusok során tankönyvként is használt monográfia (*A magyar irodalom története*, Kossuth Könyvkiadó, 1982.) a nyolcvanas évek végétől finnül is elérhetővé vált (*Unkarin kirjallisuus*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1986. Suom. Leena Maijala). A kötet XX. századi irodalomról szóló részét jegyző Tamás Attila Szabó Magda regényeit szellemesnek és szórakoztatónak nevezi, melyek leggyakrabban a régi középosztály légkörét festik le, s egyszersmind annak kritikáját is adják (ahogy pl. a *Régimódi történet* is), más művei viszont az új élet morális kérdéseit feszegetik. Szabó Magda sokoldalú és gazdag életművéből Tamás a *Freskót*, *Az őzet* és a *Pilátust* emeli még ki (Klaniczay: *Unkarin kirjallisuus*. 1982. 448–449.).

Görömbei András magyar irodalomtörténetről szóló, eredetileg finnül írott monográfiája (*Unkarin kirjallisuuden historia*. Helsinki, 1991.) Johanna Laakso fordításában a *Folia Hungarica* sorozatban magyarul is megjelent (*A magyar irodalom rövid története*, Helsinki, 1993.), ám ebben Görömbei szerzőnket egyáltalán nem említi.

A legújabb, viszonylag részletes írás a finn-magyar nyelvi és irodalmi kapcsolatokról Anna Tarvainen tollából született (*Suomen ja Unkarin kieli- ja kirjallisuussuhteet*. In: Jaakko Sievers (szerk.): *Veljeskansan keskuudessa. Suomen Unkarin-edustustotoiminnan historiikki*. 2010. Suomen suurlähetystö, Budapest), melyben viszonylag hosszasan ír a magyar irodalom finnországi helyzetéről és fogadtatásáról is (152–156.). Sajnálatos azonban, hogy ebben a tanulmányban sem esik egyáltalán szó Szabó Magdáról.

## b) A finnre fordított magyar irodalom sajátságai

A lektűrök dominanciáján túl fontos jellegzetessége a magyar fordítási irodalomnak, hogy a magyar prózát egészen az 1970-es évekig finnre közvetítő nyelvből (általában németből vagy angolból) fordították: nem voltak ugyanis magyarul jól tudó műfordítók. A magyar gyermekirodalom még sanyarúbb helyzetben volt, hiszen ezeket (pl. Janikovszky Éva regényeit) egészen az 1970-es évek végéig közvetítő nyelvről fordították finnre. Az 1961-ben megjelent, nagy sikert arató *Iszony* (Kivi putoaa), illetve Szabó Magda 1962-ben megjelent *Az őz* (Metsäkaaris) című regénye is még németből való fordítás.

Új vonás azonban, hogy a hatvanas évek második felétől magyarul jól tudó, új fordítónemzedék már a magyar eredetiket vette alapul. Az első közvetlenül magyarról fordított regény Fejes Endre 1966-ban megjelent *Rozsdatemető*-je volt (*Romutarha*, fordította Olavi Metsistö), Anna-Maija Raittila pedig Konrád György *Látogató*, Mészöly Miklós *Saulus* és Móra Ferenc *Kincskereső kisködmön* című regényének fordítójaként lett ismert. A később nyelvkönyvíróként is jeleskedő Outi Karanko magyar népmeséket ültetett át magyarra, Otto Aho pedig Szabó Magda *Disznótorát* fordította le. (Tuomo Lahdelma: A magyar irodalom Finnországban. 201–202.)

Ebben az időszakban (elsősorban 1956 után, melyet egyébként a finn sajtóban kezdetektől fogva kansanousu-ként, népfelkelésként említettek) újra nagy érdeklődés támadt hazánk iránt Finnországban: a finnek erősen érdeklődnek a II. világháború utáni ismeretlen Magyarország iránt, hiszen a lektűrök nyújtotta képen kívül (cigánynóták és polgári világ) mást nem tudtak az országról, s ez a felfokozott érdeklődés alapozta meg a hatvanas években megjelent magyar regények iránti várakozást. (Yrjö Varpio–Szopori Nagy Lajos: *Ismerkedő ismerősök*. 50.)

## *Az őz és a Disznótor fogadtatása*

Szabó Magda *Az őz* című regénynek finn fordítását (Metsäkaaris) még a német fordítás alapján készítette Aarno Peromies, s 1962-ban jelent meg. A regény iránt az is növelte a várakozást, hogy a háttérben ott van benne a második világháború utáni, a finnek számára viszonylag ismeretlen Magyarország képe. (Yrjö Varpio–Szopori Nagy Lajos: *Ismerkedő ismerősök*. 55.) A regényről igen nagyszámú kritika és ismertetés jelent meg, a kritikák nagy része azonban a korábbi lektűrirodalomhoz kapcsolta, és jó színvonalú lektűrnek minősíti a regényt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Szabó Magda mindkét finnül megjelent regénye kapcsán sokat mond az a tény, hogy az



Az irodalomtörténész Aarne Kinnunen (*Suomalainen Suomi*, 1963. 2.) azt írta kritikájában, hogy az író nő némiképp mérlegelni szándékozott a múltat is:

Az ember: ebben a világban, visszavonhatatlanul, illúziói és hiedelmek nélkül. A hátsó gondolat a legaljasabb: ha engem valaki is megértett volna, minden másképp lenne, ha valaki ekkor vagy akkor csak egy cseppet is másképpen viselkedik, megváltozott volna az élet egész iránya. A jelenlegi büszkeség, a jelen szó büszkén csengő használata ellenére a várakozás a múlthoz címzett: hogy ti. a múlt változzon mássá, mint amilyen volt. Akkor aztán áradna szét a szeretet és a megértés...

A *Disznótor Paulan tähden*, azaz Paula miatt címmel jelent meg 1967-ben Otto Aho fordításában. Míg az elsőként megjelent regény címének fordítása hűen követi az eredetit, a *Disznótor* esetén jelentős eltérést tapasztalunk, mely erősen befolyásolja a mű értelmezését, már a címben is felhívva a főszereplő Paula szerepére a figyelmet. Tagadhatatlan, hogy nehéz feladat a magyarban reáliának számító disznótor fogalmát lefordítani, hiszen ez a jelenség ismeretlen a finnben. Ezt a szót általában a *siantappojuhlat* kifejezéssel adják vissza, ami szó szerint disznóölési ünnepséget jelent, ám maga a szokás a finnek számára a szó szerinti fordítás dacára is nehezen értelmezhető. Elfogadható tehát a cím átalakítása, bár így a finn cím az eredetihez képest sokkal kevesebbet bíz az olvasóra, és erőteljesebb szerzői állásfoglalást sugall, mint a magyar eredeti.

Bár a számos recenzió a nagy érdeklődésre utal, közöttük igen sok a kritikus hang. Az elemzők nem a regény modern technikáját emelték ki, hanem a szocialista országok irodalmának jellegzetes, megkülönböztető vonásait keresték benne.

„A régi és az új rendszer közti feszültség tükröződik a regényben” – írja a recenzió a *Kirkko ja kaupunki* című lapban (1967. 24.). Rokonait megpróbálták a szovjet irodalomban is keresni, de leszögezték a szocialista realista ábrázolásmódtól való eltérését:

Hozzászoktunk már, hogy a háború utáni szovjet irodalomnak még a legjobb alkotásai is betartják a maguk sajátos módján a szocialista realizmus normáit. Szabó Magda viszont csak a saját irányát tartja szem előtt, és műve nem kötődik semmilyen társadalmi rendszerhez. Csupán arról van

---

azokat bemutató írások elsősorban nem irodalmi / irodalomtörténeti kiadványokban, hanem egyéb (gyakran nőknek szóló, népszerű lapokban, pl. *Me Naiset*, *Kauneus ja Terveys*) vagy helyi, illetve kisebb közösséget megszólító lapokban jelentek meg (Vaasa, Helsinki, Ylioppilaslehti, *Kirkko ja Kaupunki*).



szó, hogy alakjait a szocialista társadalom kialakította életformába helyezi bele, aminek persze azért megvan a maga határmegvonó hatása is. (Karjalainen, 1967. 11. 28.)

Szabó Magda társadalmi aspektusból ábrázol – hangsúlyozza Eila Pennanen:

Szabó Magda pszichologizálja a hazájában valószínűleg fölbukkanó társadalmi problémát: azok, akik a népi demokratikus uralmat ellenzik, emberként is romlottak... Fő szempontja az, hogy a dolgosság mindig valamely más, tiszteletre méltó erkölcsi tulajdonsággal jár együtt, a jómód viszont a finom illemen kívül a keménységet és az erkölcstelenséget is magával hozza. Az ilyen megközelítés nem igazán érdekes. (Yhteishyvä, 1967. 24.)

A legkritikusabb minden bizonnyal a Kansan Uutiset recenzense volt, aki szerint félrevezető Szabó Magda modernizmusáról beszélni, mert a modernség nemcsak újszerű nyelvi megoldásokat, hanem modern témákat is jelent:

A modernségnek nem egyetlen kritériuma a megújított nyelvi kifejezés-mód. Ilyen kritérium a megújított értékrend és magatartás is, ezek tekintetében azonban Szabó még az idejétmúlt állásponton áll: láthatólag még akkor is a férfi és nő kapcsolatában megjelenő erkölcsi kérdések taglalásában leli kedvét, a régi szerepfelfogásnak megfelelően, amikor a fiatal magyar írónemzedék több tagját már más morális kérdések foglalkoztatják: az új háború veszélye, az élet bizonytalansága, az emberiség szorongása és a jövő feletti aggodalom. (1967. 05. 28.)

Láthattuk, hogy a hatvanas évek után hosszabb lélegzetvételű kritikák, értelmezések, de még ismertetések is alig készültek a Szabó Magda-regényekről, a finnül is elérhető magyar irodalomtörténetekből pedig rendre kimaradt. Ezek után felvetődhet a kérdés, hogy vajon mit tud(hat meg) ma az írónőről a kizárólag finn nyelvű forrásokból tájékozódó olvasó?

Tanulmányaik során az egyetemi hallgatók csak a magyar kultúra vagy magyar irodalom kurzusok során találkozh(at)nak Szabó Magda munkásságával. Mivel a tanulmányomban korábban már bemutatott, kurzusok szakirodalma-ként is használatos, finn nyelvű irodalomtörténetek alig ejtenek szót Szabó Magdáról, lényeges annak az oktatási anyagnak a szerepe,<sup>2</sup> amit a Helsinkii Egyetem két oktatója, Kovács Magdolna és Vecsernyés Ildikó 2007-ben egy

---

<sup>2</sup> [https://www.helsinki.fi/sites/default/files/atoms/files/valintakoemateriaali\\_suomalaisugrilaiset\\_kielet\\_ja\\_kulttuurit\\_0.pdf](https://www.helsinki.fi/sites/default/files/atoms/files/valintakoemateriaali_suomalaisugrilaiset_kielet_ja_kulttuurit_0.pdf). (Letöltve: 2018. 07. 30.)

szabadon választható (finnugor népek kultúráját bemutató) kurzushoz készített. Ebből a hallgatók a kortárs magyar irodalomból Szabó Magdával, Kertész Imrével, Esterházy Péterrel és – némileg meglepő módon a kortársak között említve – Örkény Istvánnal ismerkedhetnek meg. Szabó munkásságából a nő és a női téma középpontba helyezését, regényei közül pedig a *Freskót*, *Az ajtót* és a két finnre fordított művét emelik ki, illetve utalnak rá, hogy regények mellett verseket és színdarabokat is írt. A finnugor népek és kultúrák kurzushoz készült tananyag a többi finnugor nép kultúrájának bemutatása mellett értelemszerűen csak kis terjedelemben foglalkozhat a magyar irodalommal, ám ez a néhány bekezdésnyi összegzés semmiképp sem mutatja kellőképpen Szabó Magda magyar irodalomban betöltött fontos szerepét.

A magyar kultúra finnországi képviselőjét vállaló Finn–Magyar Társaság (Suomi-Unkari Seura) honlapjáról<sup>3</sup> az érdeklődő Szabó Magdát csak ifjúsági regényíróként ismeri meg:

Szabó Magda a legkedveltebb magyar íróink egyike. Legjobb ifjúsági regényét, a 8. évfolyamon kötelező olvasmányként is szereplő *Abigélt* 2005-ben a harmadik legnépszerűbb könyvvé választották Magyarországon. A regény nemcsak rendkívül izgalmas, hanem az emberiségről, az élet értékéről, a barátságról, a bátorságról és a dolgokról, amelyek nem mindig olyanok, mint amilyenek első pillantásra tűnnek.

A Balassi Intézet 2012-ben a Publishing Hungary Program keretében a magyar irodalom finnországi népszerűsítése céljából összeállított egy rövid, 28 oldalas kiadványt (*Katsaus unkarin kirjallisuuden vaiheisiin* [A magyar irodalom történetének áttekintése]),<sup>4</sup> mely hét fejezetben, a legfontosabb alkotókat kiemelve mutatja be a magyar irodalom történetét. Szabó Magda munkásságát az 1945 utáni magyar irodalomról szóló fejezetben tárgyalják. Amit a róla szóló egyetlen bekezdésből megtud a finn olvasó, nagyon csekély:

Az eredetileg költőként induló Szabó Magda regényíróként csatlakozott az Újhold csoporthoz, Európa-szerte elismert alkotó volt. Máraihoz hasonlóan az elmúlt világ légkörét és szokásait festi le könnyen olvasható stílusban, de sohasem menekült a múltba. *Az ajtó* (1987) című regényében, mely a kamara-drámák feszültségét hozza, egy magához nagyon hasonlító író és titokzatos elszigeteltségben élő házvezetőnő barátságá-

<sup>3</sup> <http://suomiunkari.fi/tietoa-unkarista/2016/10/unkarilaisen-lastenkirjallisuuden-historia-ja-nykytilasta/> (Letöltve: 2018. 02. 06.)

<sup>4</sup> <https://www.scribd.com/lists/4458012/Publishing-Hungary> (Letöltve: 2018. 03. 10.)

ról mesél. A címben szereplő ajtó elválasztja őket, valójában az otthonos életet a külvilágtól. Ez a pszichológiailag hiteles regény megragadja az olvasóját, aki természetesen szeretne belépni az ajtón...

## Összegzés

Szabó Magda finnre fordított regényeinek száma csekély, eltörpül az életmű egészét tekintve. Az 1960 után írott főbb művei sajnálatos módon nincsenek finnre fordítva, és a meglévő két fordítás is igényelné a frissítést. Kortárs kritikusi két finnül is olvasható regényét a két világháború között divatos lektúrirodalom folytatásának tartották, ezért méltatlanul alulértékelik, narratívát érintő újításait (a nézőpontok és időkezelés megújítása, lélekábrázolás pontossága), amiket ma a regények legfőbb értékének tartunk, nem ismerték fel. A jövőre nézve csak azt reméljük, hogy Szabó Magda nagyregényeinek finn fordításai mihamarabb megjelennek, s ez után a hamis kép finomodni fog.

## **Kultúrák keresztútján: reáliák Szabó Magda *Az ajtó* című regényének orosz és francia műfordításában<sup>1</sup>**

Az utóbbi két évtizedben a hazai fordítástudományban elfogadottá vált az a felfogás, amely a műfordítást már nemcsak két különböző nyelv, hanem két különböző kultúra közötti közvetítésnek, egyfajta interkulturális kommunikációnak is tekinti. Ebben a sajátos interkulturális kommunikációban, amelynek szereplői nem ugyanabban a térben és időben helyezkednek el, a fordító az, aki közvetít az eltérő nyelvi és kulturális közösséghez tartozó feladó (az író) és a befogadók (az olvasók) között. Nem véletlen, hogy a fordítástudomány és -kutatás egyre nagyobb figyelmet szentel a fordítók kultúráközvetítő szerepének.

A fordítás mint kulturális közvetítés egyik fontos – bár nem kizárólagos – területe a kulturálisan kötött kifejezések, az ún. reáliák fordítása. A reália szó<sup>2</sup> fordítástudományi jelentését Vlahov és Florin definiálta először.<sup>3</sup> Habár a fordításkutatóknak a könyv megjelenése óta eltelt közel négy évtized alatt sem sikerült megegyezésre jutniuk a reáliák elnevezésében<sup>4</sup> és meghatározásában, a reáliák mégis a fordítástudomány kedvelt és gyakran tárgyalt témájává váltak.<sup>5</sup>

Nem célom a reáliák különböző definíciójának összehasonlító elemzése, de mivel a reáliafordítások vizsgálata nem képzelhető el a fogalom tisztázása nélkül, ezért jelzem, hogy a reáliák fogalmát tanulmányomban abban az értelmezésben használom, ahogyan azt Drahot-Szabó definiálta:

<sup>1</sup> A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 számú „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

<sup>2</sup> A *Magyar értelmező kéziszótár* szerint a reáliák szó két jelentéssel bír. „1. A természet-tudományok (mint tantárgyak) <a humán tárgyakkal ellentétben>. 2. A valóságos, kézzelfogható dolgok.” Pusztai Ferenc, Csábi Szilvia (szerk.): *Magyar értelmező kéziszótár*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004. 1128.

<sup>3</sup> Ld. Сергей Влахов, Сидер Флорин: *Непереводимое в переводе*. Москва, Международные отношения, 1980.

<sup>4</sup> Bár a magyar fordításkutatók – csakúgy, mint külföldi társaik – számtalan elnevezést használnak a fogalom jelölésére – például kultúrshó, lefordíthatatlan elem, kultúraspecifikus kifejezés, kultúrafüggő elem, etnokulturéma –, de mivel még mindig a reália szó tűnik a leginkább elterjedtnek, ezért tanulmányomban én is ezt használom. A terminológiát illetően ld. Mujzer-Varga Krisztina: A reáliafogalom változásai és változatai, *Fordítástudomány*, 2007. 9/2. 55–84.

<sup>5</sup> A reáliák nem csak a fordításkutatók érdeklődését keltették fel, megértésükre a mindennapi életben is egyre nagyobb az igény, amit a kulturális szótárak népszerűsége is bizonyít.

[...] a reáliák olyan nyelvi jelek vagy jelkombinációk, amelyek egy bizonyos korban a jelhasználók egy csoportja számára denotációjukon túlmenően többlettértékkel, konnotációval rendelkeznek, s így a csoport tagjaiban megközelítően azonos, illetve hasonló asszociációkat keltenek. Ez [...] annak tulajdonítható, hogy a csoport történelmével, társadalmi-politikai berendezkedésével, művészetével, szokásaival és erkölcsrendszerével, azaz röviden: a nyelv- és kultúraközösség tagjainak életével, gondolkodásával szorosan összefüggnek.<sup>6</sup>

Ez a meghatározás árnyaltabb, mint Vlahov és Florin definíciója, ráadásul felhívja a figyelmet a reáliák egyik lényegi sajátosságára, nevezetesen konnotációjuk korhoz kötött voltára, amely az irodalmi művek értelmezésének és befogadásának is egyik kulcskérdése.

A reáliák – ahogyan azt Drahot-Szabó definíciója is mutatja – a célnyelvi közönség számára ismeretlen tárgyakat, fogalmakat, azaz egyfajta lexikai hiányt jelölnek, ezért idegen nyelvre fordításuk különösen nagy kihívást jelent a fordítónak, akinek magas szintű nyelvtudása mellett széles körű kulturális ismeretekkel, valamint interkulturális kompetenciával is rendelkeznie kell. Az ekvivalens nélküli lexika idegen nyelvre való ültetése során a műfordítónak szubjektív döntések sorát kell meghoznia. Először is azt kell megvizsgálnia, hogy a forrásnyelvi szövegben szereplő reáliák milyen szerepet játszanak a műben, s ennek tükrében kell eldöntenie, mi az, amit mindenképpen meg kell őriznie, illetve mit hagyhat el anélkül, hogy a forrásnyelvi szöveg értelmét megváltoztatná. Az alkalmazandó fordítói stratégiák kiválasztásakor két ellentétes törekvés között egyensúlyoz: egyrészt szeretné megőrizni az idegen reáliát, hiszen az hozzájárul az eredeti mű „couleur locale”-jához, továbbá lehetőséget nyújt arra is, hogy a célnyelvi olvasók forrásnyelvi kultúrával kapcsolatos ismereteit bővítse. Másrészt viszont zökkenőmentesen szeretné beilleszteni a reáliát a célnyelvi szövegbe, azért, hogy gördülékeny, különösebb feldolgozási erőfeszítés nélkül olvasható fordítást hozzon létre.

Látjuk tehát, hogy a reáliák idegen nyelvre ültetése rendkívül összetett, elmentmondásoktól sem mentes folyamat, és mivel számos szubjektív tényezőtől függ, fordításukban tetten érhető a fordító személyisége, a célnyelvi kultúrával kapcsolatos tudása, fordítói filozófiája, de még a potenciális olvasóközönség feltételezett háttértudásáról alkotott elképzelése is.

<sup>6</sup> Drahot-Szabó Erzsébet: *Fordíthatóság, fordíthatatlanság és ami között van*, Szeged, Grimm Kiadó, 2015. 23.

*Az ajtó* című regény vitathatatlanul a magyar irodalom közelmúltjának legsikeresebb interkulturális kommunikációja volt: több nyelvterületen is – francia, angol, német – kiemelkedő sikert ért el, felkeltve az érdeklődést nemcsak a szerző, hanem a magyar irodalom iránt is. A mű külföldi népszerűsége számunkra különösen érdekessé teszi a regényben szereplő reáliák vizsgálatát. Adódik a kérdés: mi az, ami a regényben szereplő reáliákból „átmegy” a célnyelvi kultúrákba, vagy másképpen fogalmazva, mi az, amit az idegen nyelvű fordítók megőrzésre érdemesnek tartanak a célnyelvi szövegvariánsban.

Amikor *Az ajtó* című regény orosz és francia fordításának összehasonlító vizsgálatát választottam vizsgálatom tárgyául, a nyilvánvaló okon – nyelvtudásomon – túl más is vezérelt. Habár mindkét kultúrával való viszonylatunkban mi voltunk, mi vagyunk a befogadó fél, a velük való interkulturális kommunikációnk az elmúlt hetven-nyolcvan évben ellentétes irányú pályát rajzolt. Ráadásul a két műfordító filozófiája – életkoruk, eltérő kulturális, társadalmi, ideológia hátterük miatt – szintén jelentősen különbözik egymástól. Ezért a regény e két szövegvariánsának elemzése nemcsak a reáliák fordításánál alkalmazott kulturális átváltási műveletek vizsgálatát teszi lehetővé, hanem azt is, hogy a reáliák fordításában szerepet játszó, fent említett szubjektív folyamatokat érzékeltethessem. Az orosz és francia műfordítás kontrasztív vizsgálata segítségével felfedhetők a fordítók egyéni stílusának jellegzetességei, a nyelvpár szerinti fordítói stratégia, az adott korra és kultúrára jellemző fordítási normák. Mielőtt azonban ismertetném elemzésem eredményeit, röviden bemutatom a regény orosz és francia fordításának recepcióját, illetve fordítóját.

Szabó Magda regénye 1987-ben jelent meg, a *Дверь* 2000-ben, a *La Porte* pedig 2003-ban látott napvilágot, azaz mindkét fordításra több mint egy évtizedet kellett várni.

Az orosz műfordítás, bár a magyar irodalom egyik kiváló tolmácsolója, Oleg Rosszijanov<sup>7</sup> készítette, gyakorlatilag észrevétlen maradt Oroszországban, aminek ékes bizonyítéka, hogy ma már meg sem található a kiadó, a Международная Интеллектуальная Книга katalógusában. Oleg Rosszijanov, aki a II. világháború alatt hadifogságban kezdett magyarul tanulni, közel hatvan éven keresztül szolgáltatta meg oroszul íróink, költőink legnagyobbjait – többek között Jókait, Kosztolányit, Móriczot, Mikszáthot, Kafka Margitot, Molnár Ferencet, Ady Endrét, József Attilát, Déry Tibort –, és fordítói tevékenységén túl is sokat tett azért, hogy a szovjet olvasók megismerjék a magyar

---

<sup>7</sup> Oleg Konsztantinovics Rosszijanov (1921-2016), műfordító, irodalmár, kritikus, a Moszkvai Írószövetség tagja. A magyar irodalom népszerűsítéséért 1986-ban megkapta a Pro Cultura Hungarica-díjat.

irodalmat: több monográfiát<sup>8</sup> és számos tanulmányt írt irodalmunk különböző korszakairól, irányzatairól, alkotóiról.

Az oroszországi recepcióval szemben *Az ajtó* francia fogadtatása valószínűleg diadalmenet volt; túlzás nélkül állíthatjuk, hogy Szabó Magda ezzel a regényével berobbant a francia könyvpiacra.<sup>9</sup> *Az ajtó* revelációként hatott kritikusokra és olvasókra egyaránt: a szóhasználat nem véletlen, a reveláció szó gyakran felbukkant a könyvismertetőben és -kritikákban, amelyek nem fukarkodtak a dicséretekkel.

A regény 2003 szeptemberében jelent meg a Viviane Hamy<sup>10</sup> kiadó gondozásában, két hónappal később pedig a külföldi regény kategóriában hatalmas fölénnyel elnyerte a Femina-díjat.<sup>11</sup> Magyar író soha nem ért még el ilyen sikert Franciaországban.

Szabó Magda szerint Osztoivits Levente vitte ki *Az ajtót* a párizsi *Salon du livre* könyvvásárra, ahonnan azzal a hírrel jött haza, hogy Viviane Hamy szeretné megjelentetni a regényt. *Az ajtó* franciaországi története ezen a ponton mesébe illő fordulatot vett: amikor Viviane Hamy felkérte Chantal Philippe-et<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Ld. Олег Константинович Россиянов: *Венгерская литература после 1917 года*. Москва, Издательство Московского университета, 1961., uő. *Творчество Андре Ади: трагедия и романтика*. Москва, Наука, 1967., uő. *Реализм в венгерской литературе на рубеже XIX-XX веков*. Москва, Наука, 1983., uő. *Два века венгерской литературы*. Москва, Наследие, 1997. De Rosszijanov írt egy monográfiát Zalka Mátyásról is, ld. uő. *Матэ Залка : критико-биографический очерк*. Москва, 1964.

<sup>9</sup> Igaz, ez már Szabó Magda második antréja volt Franciaországban. Erről lásd egy korábbi tanulmányomat: Körömi Gabriella: *Az ajtó kinyílt. Szabó Magda franciaországi recepciója*. In: *A Selye János Egyetem 8. Nemzetközi Tudományos Konferenciájának konferenciakötete*. CD ROM. Komárom, Selye János Egyetem, 2017.

<sup>10</sup> A kiadó, amelyet Viviane Hamy 1990-ben alapított, kakukktojásnak számít a francia kiadók között: kicsi, ugyanakkor rendkívül sikeres. Nevezték már a francia könyvkiadás Midaszánának, mert „amihez hozzányúl, az arannyá változik”. Alain Beuve-Méry: Viviane Hamy ou l’art du succès en édition. *Le Monde des livres*, 2007. 07. 12. Saját fordítás. [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/07/12/viviane-hamy-ou-l-art-du-succes-en-edition-934580\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/07/12/viviane-hamy-ou-l-art-du-succes-en-edition-934580_3260.html) (Letöltve: 2017. 10. 15.) A kiadó névadó-alapítója, bár ő maga nem beszél magyarul, irodalmunk lelkes olvasójaként több magyar szerzőt kiadott már Szabó Magda előtt, többek között Kosztolányi Dezsőt, Karinthy Frigyes és Hász Róbertet.

<sup>11</sup> Ezt a díjat 1904-ben a legrangosabb francia irodalmi díj, a Goncourt-díj ellensúlyozása céljából alapították, amelynek zsűrijében kizárólag férfiak ülnek. A Femina-díj zsűrijének ezzel szemben csak női tagjai vannak, de nem csak női írókat díjaznak. A külföldi regény kategória, amelyben Szabó Magda is nyert, 1985 óta létezik.

<sup>12</sup> Chantal Philippe (1949-), műfordító, magyar és német szépprózát fordít. Szabó Magda regényei mellett fordított Hász Róbertet és Szerb Antalt is. *Az ajtó* fordítását 2005-ben elnyerte a Nicole Bagarry-Karátson-díjat, a *Katalin utca* fordításáért pedig 2007-ben



a regény fordítására, ő elé tette a kész fordítást, amit nem sokkal a regény magyarországi megjelenése után készített. Szabó Magda egy interjújában így mesélte el a történetet:

[...] kiderült, hogy *Az ajtó*t régen lefordította [Chantal Philippe]. Csak úgy szerelemből. Szerelemből a magyar nyelv iránt, amelyet Kodály-kórusművekből kezdett tanulni Magyarországon, ahol korábban hosszabb időt töltött. Ajánlgatta a könyvet több kiadónak, de hiába. Viviane Hamy, aki végül megjelentette, minderről mit sem tudott. Nem is hallott a regényről egészen addig, amíg Osztovícs Leventével nem beszélt. [...] Chantal olyan beleérzéssel fordította le a könyvet, hogy a nyakába borultam, amikor megérkeztem [Párizsba].<sup>13</sup>

A hatalmas siker tükrében nem meglepő, hogy a kiadó és az író kapcsolata ezzel a művel nem ért véget. *Az ajtó* megjelenése óta eltelt tizenöt év alatt Viviane Hamy hat Szabó Magda regényt adott ki, ezek közül ötöt Chantal Philippe fordításában.<sup>14</sup>

Annak ellenére, hogy a magyar szépirodalmi művek külföldi fogadtatását szinte lehetetlen megjósolni, az egyértelműen látszik, hogy nem független a két ország, a két kultúra aktuális viszonyától.<sup>15</sup> A regény iránt tanúsított oroszországi érdektelenség nyilvánvalóan összefüggésben áll azzal, hogy a rendszer-

---

a Cévennes-díjat. Előbbi Karátson Endre alapította elhunyt felesége, Nicole Bagarry-Karátson, a kiváló fordító emlékére. A díjjal minden évben a legjobb magyar nyelvről franciára átültetett irodalmi mű francia fordítóját jutalmazták. A Cévennes-díjat a dél-franciaországi Kereskedelmi és Iparkamara hívta életre, a legjobb európai regény és fordítójának díjazására. A nemzetközileg elismert írókból és könyvkiadókból álló szakmai zsűri a független franciaországi könyvesboltok által felterjesztett regények közül választja ki a nyertes művet. Mivel a díjat 2007-ben alapították, Szabó Magda és Chantal Philippe voltak az első díjazottak.

<sup>13</sup> Nekem az öregség megnyugvást hozott. Interjú Szabó Magdával. 2004. 01. 03. <http://uj szo.com/cimkek/szombati-vendeg/2004/01/03/nekem-az-oregseg-megnyugvast-hozott> (Letöltve: 2017. 11. 05.)

<sup>14</sup> *La ballade d'Iza (Pilátus)*. Ford. Tibor Tardos. 2008. A Chantal Philippe fordításában megjelent öt regény: *Rue Katalin (Katalin utca)*. 2006., *Le faon (Az őz)*. 2008., *Le Vieux Puits (Ókút)*. 2009. *L'Instant-La Créüsíde (A pillanat)*. 2009. *Abigaël (Abigél)*. 2017.

<sup>15</sup> Hasonlóan vélekedik Takács is, aki Szabó Magda – igaz ugyan, hogy finnországi – fogadtatása kapcsán leszögezi: ahhoz, hogy megértsük, miért annyira alul értékelt az író, nemcsak a célnyelvi kulturális és irodalmi életet, hanem azt a politikai helyzetet is meg kell vizsgálni, amelyben műveinek fordítása megjelent. Ld. Takács Judit: *Szabó Magda finnországi fogadtatása*. In: Körömi Gabriella, Kúspér Judit (szerk.): *Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről*. Eger, Líceum Kiadó, 2018. 257–266. 257. (Jelen kötet.)

váltás után alakult új kiadók egyfajta tartózkodással viseltetnek a volt szocialista országok – köztük Magyarország – irodalma iránt. Amíg a szovjet állami kiadók rendszeresen jelentettek meg klasszikus és kortárs magyar regényeket, a magyar irodalom ismert és relatíve nagy presztízsű volt a Szovjetunióban. Ezzel szemben napjainkban alig jelennek meg magyar művek oroszul, és ami megjelenik, az is szinte észrevétlen marad.

Ezzel éppen ellentétes irányú folyamat játszódott le francia-magyar kulturális viszonylatban: a múlt század második felében a francia átlagolvasók nem nagyon olvas(hat)tak magyar szépirodalmat, de a '80-as évek közepétől kezdődően, nyilván nem függetlenül a Magyarországon végbemenő politikai változásoktól, a Franciaországban kiadott magyar irodalmi alkotások száma fokozatosan nő, néhány szerzőnk ma már kimondottan népszerű, egyes francia értelmiségi körökben pedig divat magyar írókat olvasni.

Ha *Az ajtót* közvetlenül a hazai megjelenése után fordították volna le e két idegen nyelvre, valószínűleg más fogadtatásra lelt volna az akkori Szovjetunióban és Franciaországban, mint a XXI. század elején. Amíg a mű megjelenése idején a francia olvasók nem sokat tudtak a magyar kultúráról, történelemről, egy orosz átlagolvasó könnyedén megértette volna a korpuszban szereplő reáliák egy részét, hiszen a feladó és a befogadók azonos ideológiai-politikai környezetben éltek, sokkal kisebb volt a köztük levő kulturális távolság, mint ma.

Az orosz és francia recepció, valamint a két fordító és fordítás bemutatása után térjünk vissza elemzésünk tárgyához, a regényben szereplő reáliák vizsgálatához. A reáliák csoportosítására a legtöbb kutató még ma is Vlahov és Florin tipológiáját alkalmazza, habár az empirikus vizsgálatok azt bizonyítják, hogy a konkrét korpusz függvényében új kategóriákat is be lehet vonni az elemzésekbe.<sup>16</sup>

A tanulmány elején idézett Drahota-Szabó definíció alapján 136 reáliát határoztam meg a regényben, amelyeket Vlahov és Florin csoportosításából kiindulva, de azt kiegészítve, tizenegy kategóriába soroltam. Az 1. táblázat az elemzett reáliák típusainak megoszlását mutatja, előfordulásuk gyakorisága szerint.

<sup>16</sup> Ld. Drahota-Szabó Erzsébet: *Fordíthatóság, fordíthatatlanság és ami között van.* ill. Vermes Albert: A relevancia-elmélet alkalmazása a kultúra-specifikus kifejezések fordításának vizsgálatában. *Fordítástudomány*, VI/2.

*1. táblázat: Az elemzésben szereplő reáliák típusai*

<b>Reáliák típusa</b>	<b>db</b>
Mindennapi élet	49
Személyek	25
Történelem	16
Politikai élet	11
Művészet és kultúra	11
Munkatevékenység	6
Közigazgatás	7
Földrajz	4
Intézmények	3
Hatalmi szervek	3
Pénz	1
<b>Összesen</b>	<b>136</b>

Látható, hogy *Az ajtó* kimondottan gazdag a mindennapi élet – étel-ital, öltözet, bútor, edény stb. – reáliáiban, ami a regény témájával magyarázható. A személynevek nagy száma sem véletlen, hiszen Emerenc saját holdudvarral rendelkezik: ahogyan egyre közelebb kerül az írónőhöz, úgy egyre több szereplőt hoz magával a történetbe.

Első pillantásra meglepőnek tűnhet, hogy, bár a regény explicit módon nem foglalkozik társadalmi-politikai kérdésekkel, az e terület különböző kategóriáiba – közigazgatás, hatalmi szervek, politikai élet, intézmények – tartozó reáliák együttes száma jelentős. A regény cselekménye a hatvanas-hetvenes évek Magyarországon játszódik, amikor – ez a diktatúrák sajátossága – az élet minden területét, még a magánszférát is áthatotta a politika, az ideológiai harc. Ez a korhangulat tükröződik *Az ajtó*ban is, amely fiktív önéletrajzi regény, és amelynek Magduska nevű írónője rokonságot mutat Szabó Magdával.<sup>17</sup> A regény által felölelt közel két évtized a regénybeli írónő életében (is) alapvető fordulatokat hozott: a tiltás és elhallgatás évtizede után váratlanul a támogatott, és, tegyük hozzá, az elismert írók közé került. Nem véletlen tehát, hogy a mű számos politikai konnotációval bíró szót és kifejezést tartalmaz.

<sup>17</sup> *Az ajtó* fiktív önéletrajzi elemeinek referencialitását illetően ld. Kusper Judit: *Rongált arcok, zárt terek. Identitás és újrakonstruálás Szabó Magda Az ajtó és a Régimódi történet című regényeiben*. In: Körömi Gabriella, Kusper Judit (szerk.): *Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről*. Eger, Líceum Kiadó, 2018. 27–49. 27. (Jelen kötet.)

A kultúraközvetítés legfontosabb kérdése az, milyen lexikai-grammatikai átváltási műveleteket alkalmaz a fordító a „lefordíthatatlan” fordítására. Venuti nyomán a legtöbb kutató úgy véli, hogy a fordító rendelkezésére álló összes lehetőség két átváltási műveletre, a honosításra vagy az idegenítésre vezethető vissza.<sup>18</sup> Míg a honosítás tágabb értelemben a kultúraspecifikus elemek eltüntetésére, adaptálásra használatos, addig az idegenítés, a célnyelvi konvenciók megsértése árán, az eredeti kulturális kontextus megőrzését jelenti. Az, hogy melyik stratégiát részesíti előnyben a fordító, nemcsak fordítói gyakorlatától, mesterségbeli tudásától, de az adott nyelvpártól is függ: Klaudy<sup>19</sup> szerint a kevésbé elterjedt nyelvekről a szélesebb körben elterjedt nyelvekre történő fordítás során inkább honosítás, ellenkező irányban inkább idegenítés figyelhető meg a célnyelvi szövegekben. Ugyanakkor, ahogyan azt Albert megállapítja, a két stratégia alkalmazása az adott kortól is függ:

Ma már inkább az az elfogadott álláspont, hogy a fordításnak igenis meg kell őriznie egy kis „idegenítést”, idegenszerűséget (francia szóval étrangeté-t): egyáltalán nem baj, sőt kimondottan előny, ha a fordításon meglátszik, hogy nem eredeti francia, angol, német, orosz stb. szöveg, hanem fordítás. A fordítást fordításként kell tehát olvasnunk és elfogadnunk, mert ahogy a szobron vagy a festményen nem kérjük számon magát a modellt, a fordításon sem szabad számon kérnünk az eredeti szöveget.<sup>20</sup>

Az elmúlt évtizedek műfordítói gyakorlatában valóban érzékelhető az „idegen íz” megőrzésére irányuló törekvés. Ez az erősödő tendencia véleményem szerint összefüggésben áll a globalizációval; az inter- és transzkulturalitás talán még sohasem jelent meg az ember életében ennyire közvetlenül, a mindennapok részévé vált, így egyre nagyobb az igény a különböző kultúrákról szerzett ismereteink bővítésére.

Az *ajtó* című regényben szereplő reáliák fordítása esetében is igazolható ez az állítás: a 136 reáliából Oleg Rosszijanov és Chantal Philippe 86-ot (63 %) honosító, 50-et (37%) pedig idegenítő átváltási művelettel fordított oroszra, illetve franciára. Az egyezés nyilván véletlen egybeesés, de azt bizonyítja, hogy,

<sup>18</sup> Bár Venuti dichotómiája eredetileg etnikai töltéssel rendelkezett, mára a két kifejezés semleges elemzési kategóriává vált. Ld. Lawrence Venuti: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York, Routledge, 1995.

<sup>19</sup> Ld. Klaudy Kinga: *A nyelvi és a kulturális szimmetria hatása a fordításra*. In: Gaál Zsuzsanna (szerk.): *Nyelvészet, művészet, hatalom. Írások Tóth Szergej tiszteletére*. Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2015. 70–77.

<sup>20</sup> Albert Sándor: *„A fővényre épített ház.” A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*. Budapest, Áron Kiadó, 2011, 77.

noha mindketten arra törekedtek, hogy természetesen hangzó, gördülékeny célnyelvi szöveget állítsanak elő, fontosnak tartották az eredeti kulturális kontextus bizonyos elemeinek megőrzését.

A 2. táblázat a honosító ill. idegenítő átváltási művelettel fordított reáliák számát reáliatípusonként mutatja be a két szövegvariánsban.

*2. táblázat: Honosító és idegenítő átváltási művelettel fordított reáliák száma reáliacsoportonként*

Reáliák típusa	Honosító		Idegenítő	
	<i>Дверь</i>	<i>La Porte</i>	<i>Дверь</i>	<i>La Porte</i>
Mindennapi élet	48	45	1	4
Politikai élet	10	8	1	3
Történelem	8	7	8	9
Munkatevékenység	6	5	0	1
Művészet és kultúra	5	6	6	5
Intézmény	3	3	0	0
Személyek	2	5	23	20
Földrajz	2	3	2	1
Közigazgatás	1	2	6	5
Hatalmi szervek	1	2	2	1
Pénz	0	0	1	1
<b>Összesen</b>	<b>86</b>	<b>86</b>	<b>50</b>	<b>50</b>

Mindkét fordító az intézmények, a mindennapi élet és a munkatevékenységek esetében alkalmazott legnagyobb arányban – 90 % felett – honosító átváltási műveleteket. A művészeti és történelmi reáliák esetében ez a szám 50 % körül alakul. Mindez azt bizonyítja, hogy a magyar valóság ábrázolásában a fordítók nem terhelik feleslegesen az olvasók befogadási kapacitását.

Rosszijanov és Philippe hétféle honosításai átváltási műveletet alkalmazott a reáliák célnyelvre való átültetése során, ezek előfordulási gyakoriságát a 3. táblázat tartalmazza.

A leggyakoribb honosító eljárás mindkét szövegvariánsban az általánosító fordítás volt, ezt az orosz szövegvariánsban a reáliák használata, míg a franciában a magyarázat betoldása követi.

A számok azt mutatják, hogy mindkét fordító igyekezett elkerülni az eredeti szövegtől való legnagyobb elszakadást jelentő átváltási műveleteket: egyikük

sem alkalmazta a jelentések felcserélését, az antoním fordítást, és grammatikai cserét is csak Chantal Philippe hajtott végre, ő is csak egyetlen alkalommal.

3. táblázat. A honosító átváltási műveletek típusainak száma

Honosító művelet	Дверь	La porte
Általánosítás	54	48
Reália	14	1
Jelentés, magyarázat betoldása	9	23
Teljes átalakítás	6	6
Kihagyás	2	3
Jelentés szűkítése	1	4
Grammatikai csere	0	1
<b>Összesen</b>	<b>86</b>	<b>86</b>

Az alábbiakban néhány példával szeretném illusztrálni mindazt, amit a reáliafordítások szubjektív tényezőiről fentebb írtam. A nyilvánvaló közös tendenciák ellenére a két fordító sok esetben eltérő átváltási műveleteket használ, amelyekben nemcsak a magyar nyelvről, kultúráról és történelemről szerzett tudásuk, hanem társadalmi-politikai közösségük is tükröződik.

Ez utóbbi egyértelmű hatást gyakorolt a társadalmi-politikai élet reáliáinak fordítására; ez az a kategória, ahol a legjelentősebb különbség mutatkozik a két szövegvariáns között. Ezeket a reáliákat az orosz fordító és az olvasók egy része – a homo sovieticusok – nem egyszerűen ismerik, de közvetlen tapasztalattal is rendelkeznek róla, a fiatalabb olvasók pedig történelmük részeként tanultak róla. Ilyen, a szocialista korból származó reália található az alábbi példában:

(1) „[...] az **utcabizalmi**, a tanácsstag úgy tartotta számon, mint egy elemi csapást [...]”<sup>21</sup>

„В совете, **домовом комитете** иначе, как на Божье наказание, на нее уже и не смотрели; [...]”<sup>22</sup>

„[...] **le délégué de rue**, le conseiller de quartier la considéraient comme un fléau de la nature [...]”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Szabó Magda: *Az ajtó*. Budapest, Magvető, 1987. 130. A regény idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

<sup>22</sup> Магда Сабо: *Дверь*. Ford. Oleg Rosszijanov. Москва, МИГ, 2000. 75. Az orosz fordítás idézetei e kiadásból származnak, a továbbiakban oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.

<sup>23</sup> Magda Szabó: *La Porte*. Ford. Chantal Philippe. Éditions Viviane Hamy, 118. A francia

Mindkét fordító honosító eljárást alkalmaz. Chantal Philippe körülbelüli, általánosító fordításhoz folyamodik, amit – bár egy nem létező fogalmat kreál (hozzávetőleges fordításban 'az utca képviselője') –, könnyen dekódolhatnak a francia nyelvű olvasók. Ugyanakkor a kifejezés az átalakítás során teljesen elvesztette erőteljes politikai-ideológiai konnotációját. Mivel az utcabizalmi pozíciót mint igazgatási segédszervezetet szovjet mintára, a lakosság ellenőrzésére és megfigyelésére hozták létre a nagyvárosokban, nem meglepő, hogy Rosszijanov a Szovjetunióban használatos kifejezéssel fordítja a magyar szót, ez utóbbi valószínűleg a szovjet reália honosításaként született.

Ezt a megoldást Rosszijanov 14 reália esetében alkalmazza, ezek kivétel nélkül a társadalmi-politikai reáliák csoportjába tartoznak (például *békekölcsön*/подписаться, *közmunka*/общественная работа, *téesz*/кооператив, *Tanács*/совет stb.). Levonhatjuk tehát azt a következtetést, hogy a politikai reáliák fordításánál az orosz fordító lépéselőnyben van: kultúrája, történelme segíti egyrészt a saját munkáját, másrészt az olvasók befogadását.

Ez a reáliafordításoknál nagyon ritkán alkalmazható megoldás, a forrásnyelvi reália célnyelvi reáliával való behelyettesítése csak abban az esetben alkalmazható, ha közös tapasztalat, azonos konnotáció áll mögöttük. A regény ezen reáliáiban nem a nyelv- és kultúráközösség, hanem az azonos politikai-ideológiai közösség teszi lehetővé a megfeleltetést: a szocialista táborhoz tartozó országok – köztük hazánk is –, a szovjet rendszer számos elemét, intézményét átvették, azok elnevezését saját nyelvükbe integrálták. Az eredeti szovjet reáliák honosított formái meggyökeresedtek a magyar nyelvben, hiszen közel fél évszázadon keresztül történelmünk, politikai berendezkedésünk szerves részei voltak. Ez a jelenség azt bizonyítja, hogy a XX. század második felében, a szocializmus időszakában, orosz-magyar viszonylatban mi voltunk a befogadó fél.

Nyilvánvaló, hogy ezt a stratégiát Philippe a francia olvasók eltérő társadalmi-politikai háttere és ismeretei miatt nem alkalmazhatja, e reáliák fordításánál neki a klasszikus honosító eljárások közül kell választania.

Habár politikai-társadalmi konnotációjú kifejezések esetében francia reáliák nem állnak a fordító rendelkezésére, van Szabó Magda regényében egy olyan reália, amit Chantal Philippe is reáliával tudott fordítani. Ez a példa számunkra különösen érdekes:

(2) „[...] **sujtásos** dolmányú [...] őseim [...]” (6.)

„Мои предки [...] в **шитых серебром доломанах** [...]” (5.)

„[...] mes aïeux [...] vêtus de dolmans **soutachés** [...]” (8.)

---

fordítás idézetei e kiadásból származnak, a főszövegben oldalszámmal jelölöm a hivatkozás helyét.



Az orosz fordító ez esetben általánosító fordítást alkalmaz ('ezüsttel kivarrt dolmányban'). A francia fordító viszont olyan francia reáliát használ, amely magyar eredetű jövevényszó a francia nyelvben. A *soutache* [sutaʃ] első írott megjelenése 1838-ra datálható, és a magyar *sujtás* szóból származik,<sup>24</sup> valószínűleg a magyar reália transzkripciójából született. A szóátvételnek történelmi okai vannak. Bercsényi Miklós fia, Bercsényi László a rodostói magyar emigránsokból szervezett egy önálló huszárezredet, ami a későbbi Európa-szerte híressé vált francia könnyűlovasság alapját képezte. A magyar katonák több olyan szót is meghonosítottak a francia katonai nyelvben, amelyek még ma is használatosak, például a chaco/csakó, colpaque/kalpag, sabre/szablya, hussard/husár. Ezek a francia kultúrában külső, idegen reáliáknak számítanak, és arról tanúskodnak, hogy volt olyan kor és szakterület, amelyben a magyar a kibocsátó, a francia pedig a befogadó kultúra volt.

A két utolsó, honosító eljárásra hozott példa eltér az eddigiektől, mert fordításuk új, eddig még nem tárgyalt problémákat vet fel. Az első példamondatban szereplő reália egy tájszó. Mivel a tájszavak nem találhatók meg a köznyelvben, szépirodalmi szövegekben való használatuk legfontosabb funkciója az, hogy hangsúlyozzák a nyelvhasználat sztenderdtől eltérő voltát, ezért fordításuk újabb kihívás elé állítja a fordítót: sztenderd célnyelvre fordítsa azokat, vagy ha nem, milyen nyelvváltozatnak feleltesse meg a forrásnyelvi kifejezéseket?

Az *ajtó*ban ez a kérdés csak egy, a mindennapi élethez kötődő tájszó kapcsán merül fel, amit mindkét fordító honosító átváltási művelettel fordít:

- (3) „[...] ha **pustolt**, felismerhetetlenné álcázta magát [...]” (23.)  
 „[...] **выходя на уборку**, преображалась до неузнаваемости.” (15.)  
 „[...] **quand le vent soufflait**, elle s'emmitouflait jusqu'à en être méconnaissable [...]” (24.)

A *pustol* a debreceni cívisnyelv szókincsébe tartozik, jelentése: „(Hó szélben) csapkodva hull.”<sup>25</sup> Rosszijanov vagy nem ismeri a szó jelentését, vagy nem tulajdonított neki különösebb jelentőséget, mindenesetre elhagyja a reáliát, és általánosító, kontextuális fordítást alkalmaz, amelyből hiányzik az időjárásra való utalás (hozzávetőleges fordításban 'amikor kiment takarítani'). Chantal Philippe valószínűleg alapos kutatómunkát végzett, mert tisztában van

<sup>24</sup> Alain Rey (szerk.): *Le Grand Robert de langue française*. Paris, Dictionnaires Robert, 1992. 8. kötet. 904.

<sup>25</sup> Kálnási Árpád: *Debreceni cívis szótár*. Debrecen, A Debreceni Egyetem Magyar Nyelv-tudományi Intézetének kiadványai, 2005. 691.

a cívis nyelvjáráshoz tartozó kifejezés jelentésével, amit a magyarázó fordítás el is árul ('amikor fújt a szél'). Sztenderdizáló (neutralizáló) stratégiát alkalmaz, amelynek során a forrásnyelvi tájszót sztenderd francia nyelvre fordítja, és semmilyen módon nem érzékelteti, hogy tájszóról van szó. Döntése a nyilvánvaló stílári veszteség ellenére is érthető, hiszen a szónak nincs különösebb funkciója a szövegben.

Az utolsó példát – amit a sujtás szó kapcsán fentebb részben már idéztem – azért választottam, mert rámutat a reáliák fordítása kapcsán felmerülő első és legfontosabb problémára: hogyan tud a fordító reáliaként azonosítani egy adott kifejezést?

(4) „[...] **fátermörderes**, sujtásos dolmányú [...] őseim [...]” (6.)

„Мои предки [...] в тугих стоячих воротничках, в шитых серебром доломанах [...]” (5.)

„[...] mes aïeux **parricides**, vêtus de dolmans soutachés [...]” (8.)

A *fátermörder* napjainkra teljesen elavult szó, ami a német nyelvből került a magyarba, azaz idegen reália, eredetileg apagyilkost jelent. A fátermörder magas, álló gallér, amit főleg frakkhoz viseltek, és amelynek mereven elálló csücskei eltakarták az arc egy részét.<sup>26</sup> Rosszijanov felismerte a reáliát és magyarázó-értelmező fordítással fordította oroszra ('feszés, álló inggallérban'). Chantal Philippe megoldása nyilvánvalóan félrefordítás: a fordító felismerte a német szót, de mivel nem reáliaként azonosította, lefordította franciára, így a regénybeli író ösei apagyilkosokká váltak a francia szövegvariánsban.

Annak ellenére, hogy mindkét fordító előnyben részesíti a honosító átváltási műveleteket, egyikük sem mond le arról, hogy szélesítse a célnyelvi olvasók ismereteit a magyar kultúráról. Ezért viszonylag sok (50) reáliát valamilyen idegenítő átváltási művelet alkalmazásával tartanak meg a célnyelvi szövegben. (Az idegenítő átváltási műveletek számát is a 2. táblázat mutatja.)

Hasonló fordítói filozófiáról tanúskodik a magyar személynevek megtartása, amelyek legfontosabb funkciója az identifikáció. Mivel ugyanaz a név több különböző nyelvben is egyformán azonosíthatja jelöltjét, ezért a személyneveket általában nem szokták lefordítani.

<sup>26</sup> A névadás francia eredete kapcsán ld. Kaló Krisztina: *Fordítható-e a kultúra? Megoldások Szabó Magda Az ajtó című regényének angol fordításában*. In: Körömi Gabriella, Kúspér Judit (szerk.): *Kitáruló ajtók. Tanulmányok Szabó Magda műveiről*. Eger, Líceum Kiadó, 2018. 227-234. 231. (Jelen kötet.)

A korpuszban viszonylag magas (50 % körüli) azoknak a történelmi, művészeti és közigazgatási reáliáknak az aránya, amelyeket mindkét fordító idegenítő átváltási művelettel közvetített.

A két idegen nyelvű szövegvariánsban négy idegenítő átváltási műveletet azonosítottam, ezek előfordulását a 4. táblázat tartalmazza.

4. táblázat. Az idegenítő átváltási műveletek típusainak száma

Idegenítő művelet	Дверь	La Porte
Transzkripció / transliteráció	39	8
Tükörfordítás	10	19
Átvétel idegen szóként	1	0
Közvetlen átvétel	0	23
<b>Összesen</b>	<b>50</b>	<b>50</b>

A táblázat adatai azt mutatják, hogy az idegenítő átváltási műveletek terén jelentős különbség mutatkozik a két fordító gyakorlata között. Az orosz fordító leggyakrabban a transliterációt alkalmazza, ami egy adott nyelvről egy eltérő betűtípusú nyelvre történő átírást jelent. Mivel az orosz a cirill ábécé egyik változata, a magyar szavak csak úgy őrizhetők meg az orosz szövegben, ha a fordító cirill betűkkel átírja azokat. Ez a művelet értelemszerűen nem alkalmazható franciára fordítás esetén, helyette a közvetlen átvétel vagy a transzkripció használatos. A részben közös betűkészlet magyarázza a közvetlen átvételek nagy arányát, amelyek elsősorban a személyneveknél jelennek meg (például *Adél, Adélka, Brodarics, Éva, Arany, Horthy, Rákosi*), csakúgy, mint a transzkripció, ami a reália mechanikus átvételét jelenti a célnyelv grafémáinak felhasználásával, a forrásnyelvi fonetikai formához legközelebb álló formában. A francia szövegvariánsban ez utóbbi nemcsak a személyneveknél (például *Emerenc/Emerence, Petőfi/Petőfi, Magduska/Magdouchka*), hanem a közigazgatási reáliáknál (például *Kőbánya/Köbánya, Vérmező/Vérmező*) is előfordul.

Nézzünk néhány olyan reáliát, amelyeknél a két fordító eltérő stratégiát választott, azaz egyikük honosította, másikuk megőrizte a magyar reáliát. A legtöbb ilyen példa érthető módon a politikai reáliák csoportjába tartozik, ezen a téren Chantal Philippe egyértelműen arra törekszik, hogy minél kevesebb erőfeszítésre készítse olvasóit. Nézzük, milyen honosító átváltási műveletekkel próbálja minimalizálni az idegenséget:

- (5) „[...] odadugtam az **ávó**st [...]” (134.)  
 „[...] a потом **авоша** я пустила [...]” (77.)  
 „[...] j’y ai fourré **le type de la Sûreté** [...]” (122.)

Az orosz fordító a reália fordítása során két idegenítő eljáráshoz is folyamodik: egyrészt transliterációt alkalmaz, ami megőrzi a reália idegen jellegét, másrészt végjegyzetben megmagyarázza a szó pontos jelentését. Chantal Philippe láthatóan nem tulajdonít ekkora jelentőséget a reália erősen korhoz kötött politikai-ideológiai konnotációjának, ami az általánosító fordítás során el is vész. Nem biztos, hogy ez volt a megfelelő döntés: a francia szövegben semmi nem utal arra, hogy itt nem egyszerűen egy állambiztonsági munkát végző személyről, hanem a hatalom erőszakszervezetének egyik tagjáról van szó. Márpedig Emerenc jelleméről sokat elárul az, hogy politikai hovatartozástól függetlenül mindig minden bajbajutottnak segít, legyen az elnyomó vagy elnyomott: orosz katona, német katona, ávós, kommunista vagy állítólagos nyugati kém.

Az idegenség kiküszöbölésére szolgáló honosító átváltási műveletek egyike a kihagyás, amelynek során a fordító nem emeli át a forrásnyelvi reáliát a célnyelvi szövegbe. Ezt az eljárást csak akkor célszerű alkalmazni, ha a reáliának nincs dramaturgiai funkciója a műben.

(6) „Akit szeretett, azt eltemették, valóban nem ment ki a **Mező Imre útra**.” (184.)

„Что на **улицу Имре Межэ** не пошла, на похороны того, кого любила?” (104.)

„Ceux qu'elle avait aimés reposaient sous terre.” (167.)

Rosszijanov ebben az esetben is dupla idegenítést végez: transliterál, majd végjegyzetben elmagyarázza, hogy az adott utcanév alatt a Magyar Munkásmozgalmi Panteon értendő. Philippe elhagyja a reáliát, vélhetően azért, mert bár egyértelműen utal Emerenc szerelmének politikai jelentőségére, ideológiai konnotációja a cselekmény szempontjából lényegtelen.

Nézzünk néhány példát a nem politikai reáliák fordítására, ahol az azonos politikai berendezkedés már nem jelent segítséget az orosz fordítónak és befo gadóknak. Kezdjük a regény legfontosabb mindennapi élettel kapcsolatos reáliájával, ami Emerenc jellemábrázolásának fontos eszköze:

(7) „[...] **komatálba** mérte ki az ételt bárkinek, akiről az utca hírmondója közölte, ráférne valami tápláló ennivaló.” (23.)

„[...] попадалась она [...] с большой **миской** под крышкой; я сразу понимала: еду кому-то несет, о ком толкуют, что совсем без сил, хорошо бы подкормить.” (15.)

„[...] à tous ceux qui, selon la rumeur publique, avaient besoin de nourriture reconstituante elle attribuait une portion mesurée dans **un plat de marraine**.” (23.)

Szabó Magda Szent Mártával rokonítja hősnőjét, „akinek élete szüntelen segítség és munkálkodás” (31.), a komatál pedig Emerenc feltétel nélküli segítőkészségének szimbolikus tárgya, ami sokszor felbukkan a szövegben. Ezért meglepő, hogy Rosszijanov általánosító fordítást alkalmaz, amikor a миска (tál), illetve a tál tartalmától függően esetleg a суповая миска (levesestál) szóval fordítja a reáliát. Chantal Philippe fontosnak tartja a komatál regényben betöltött szerepét, ezért megőrzendőnek tartja a reáliát. A célnyelvi szövegben idegenítő átváltási műveletet, még hozzá tükörfordítást alkalmaz. Mivel ennek eredménye egy olyan kifejezés, ami, bár érthető, semmilyen jelentéssel nem bír a franciák számára, ezért lábjegyzetben el is magyarázza a komatálhoz kötődő népszokást.

Végezetül vizsgáljuk meg a lábjegyzetek használatát, amelyek szintén az idegenítő átváltási műveletek közé tartoznak. A lábjegyzetek legfőbb célja az, hogy a túl hosszú, a regény szövegébe valamilyen okból nem beilleszthető, de a befogadást segítő magyarázatot, értelmezést a szövegtől elkülönítve megadják, azaz úgy segítik a megértést, hogy közben felhívják a figyelmet a szöveg idegenségére. A lábjegyzetek használata a kiadók gyakorlatától is függ, de általánosságban elmondható, hogy – mivel megtörik az olvasás folyamatát – ma már ritkábban használatosak a műfordításokban, mint akár két-három évtizeddel ezelőtt.

A lábjegyzetek használata terén is jelentős különbség fedezhető fel a két fordítói filozófia között. Oleg Rosszijanov végjegyzeteket használ, amik nehézkessé teszi az olvasást, így napjainkban divatjamúlt eljárásnak számítanak. A végjegyzetek használata, nyelvezete, didaktikus jellege, valamint kimagaslóan nagy száma (65) vélhetőleg Rosszijanov rendkívül hosszú, közel hat évtizedes fordítói gyakorlatának, a megszokott és jól bevált eljárásnak a következménye.

Ezzel szemben Chantal Philippe a zökkenőmentesebb olvasást biztosító lábjegyzeteket használja a magyarázó szövegek betoldására, és ezekből is keveset (13) találunk a szövegben.

Az 5. táblázat mutatja a jegyzetekkel magyarázott reáliák számát reáliacsoportonként.

5. táblázat. A vég- és lábjegyzetekkel magyarázott reáliák száma reáliacsoportonként

Reáliák típusa	Дверь	La Porte
Művészet és kultúra	6	3
Történelem	5	4
Személyek	4	2
Földrajz	4	2
Mindennapi	1	1
Intézmény	1	0
Pénz	1	0
Politikai	1	1
<b>Összesen</b>	<b>23</b>	<b>13</b>

A két műfordításban található vég- és lábjegyzetek száma közötti feltűnően nagy különbség is az eltérő fordítói filozófiából ered. Rosszijanov a legkülönbözőbb kultúrákból származó reáliákat is magyarázattal lát el (például *Murano, Hoffmann, Giono, Schopenhauer, Canossa, Sparafucile, Elfújta a szél*), és nemcsak reáliákat, hanem idegen eredetű vagy idegen nyelvű szavakat (például *amnézia, páternoszter, toujours*) is. Mindebből arra következtethetünk, hogy Rosszijanov a fordítók kultúráközvetítő szerepét nem kizárólag a forrásnyelv-cél nyelv viszonylatában értelmezte.

Az orosz szövegvariánsban szereplő 65 végjegyzetnek közel harmada (23) kötődik magyar reáliákhoz, így természetesen csak ezeket vizsgáltam. A számok azt mutatják, hogy Rosszijanov minden reáliacsoportban több jegyzetet használ francia kollégájánál. Magyarázattal lát el például olyan reáliát (*fillér*) is, amelynek jelentése a kontextusból könnyen kikövetkeztethető. Ráadásul végjegyzetei körülményesek, felesleges körülírást tartalmaznak, túl didaktikusak (például *подразумевается/értetődik, имеются в виду/szem előtt kell tartani, печь удем о.../arról van szó, hogy... stb.*), és gyakran olyankor is lábjegyzethez folyamodik, amikor arra nincs is igazán szükség. Ki ne hallott volna példának okáért a Tádzs Mahalról vagy Agamemnonról?

Megállapítható, hogy Rosszijanov jegyzetelési gyakorlata elég következetlen, olyan, mintha személyes érdeklődése vezetné, és nem a szöveg, a konkrét kontextus. Erre példa az 55. végjegyzet is, ami a Nagyúrral viaskodó harcoshoz kapcsolódik, és amely egyértelműen Rosszijanov irodalmi ízlését tükrözi. Ady szenvedélyes kutatójaként<sup>27</sup> nemcsak azt közli, hogy egy Ady-versből száрма-

<sup>27</sup> Egy interjúban így vallott: „Lelki rokonságot érzek iránta. Ady a rokonom.” Ld. [http://nol.hu/kultura/20100702-ady\\_endrerokona-722841](http://nol.hu/kultura/20100702-ady_endrerokona-722841) (Letöltve: 2017. 10. 19.)

zik a kifejezés – aminek a címét meglepő módon nem adja meg –, de feltünteti a költő születésének és halálának az évszámát, és egy félmondatban azt is összefoglalja, mit szimbolizál a vers.

Rosszijanov következtetlenségét bizonyítja az is, hogy részletes magyarázattal lát el olyan reáliákat, amelyek ugyan hangulatteremtő szerepet töltenek be a regényben, de fontos dramaturgiai, ismeretterjesztő vagy kultúraközvetítő funkcióval nem bírnak (például *magyar barokk*, *parasztkorok*, *a Sziget*). Ezzel szemben nem fűz magyarázatot olyan reáliákhoz, amelyek ismerete szükséges lenne a hozzájuk kapcsolódó többlettartalom megértéséhez (például *komatál*, '45, *Köjál*).

Chantal Philippe jegyzetelési gyakorlata ezzel szemben rendkívül következetes. Kizárólag reáliákat lát el jegyzetekkel, és kizárólag magyar reáliákat. Csak azokhoz a reáliákhoz fűz magyarázatot, amelyek konnotációja fontos a regény cselekménye, a szereplők jellege, a korhangulat érzékeltetése szempontjából. Napjaink jegyzetelési gyakorlatának megfelelően Philippe lábjegyzetei tömörek, informatívak, neutrálisak. Úgy tűnik, mintha potenciális olvasóit tájékozottabbnak tartaná orosz kollégájánál: nem fűz megjegyzést azon történelmi személyekhez, akikről a franciák tanulmányaik során hallhattak (például *Ferenc József*, *IV. Károly*).

Egyes jegyzetekben tetten érhető a két fordító életkorából adódó különbség is. Ilyen például a „Emerenc hazakísért, mintha Kőbányára indulnék gyalog” (85.) mondathoz fűzött jegyzet. A közigazgatási reália az adott kontextusban a nagy távolságot hivatott érzékeltetni, ennek megfelelően Rosszijanov végjegyzete azt emeli ki, hogy Budapest egyik messzi külvárosáról van szó („Кёбаня — дальняя окраина Будапешта.” 20. végjegyzet), ellenben Philippe, a mai befogadók nézőpontjának tükrében a külvárosi metró végállomásaként határozza meg („Terminus de métro en banlieue.” 78.). Az orosz végjegyzet sokkal inkább összhangban áll a mondat konnotációjával, egyrészt azért, mert megfelel a magyar mondat hiperbolikus jellegének, másrészt azért, mert a regény cselekményének idején a Kőbánya-Kispest metróállomás még nem is létezett. Ráadásul a francia olvasók számára a külvárost kiszolgáló metróvonal végállomása az eredetinel nagyobb távolságot sugall.



Tanulmányom csak néhány fontos elemét villantja fel a reáliáfordítás szer-  
teágazó problémakörének, különös tekintettel annak szubjektív tényezőire.  
Elemzésem korpuszául nem véletlenül választottam *Az ajtó* című regényt, hi-  
szen ha igaz az, hogy minden nemzet számára fontos, milyen kép él róla a  
világban, úgy Szabó Magda regénye kétségtelenül a rólunk alkotott kép egyik  
fontos mozaikdarabja, ami nem kerülhetett volna a helyére fordítói nélkül.

Habár érezhetően másként gondolkodnak, másként fordítanak, mást tartanak  
fontosnak kiemelni a magyar kultúrából, Oleg Rosszijanov és Chantal Philippe  
fordítása egyaránt kiváló munka, és nem csak a kultúraközvetítés szempont-  
jából. Láttuk, hogy *Az ajtó* francia recepciója igazi sikertörténet, ami remél-  
hetőleg még nem ért véget. Ahogyan André Clavel írta: „Nem, már nem lehet  
visszazárni ezt a felejthetetlen *Ajtót*, ami 2003-ban kinyílt [...]”<sup>28</sup> Szomorú, és  
a magyar irodalom szempontjából különösen fájó, hogy a regény oroszországi  
fogadtatásáról ugyanez nem mondható el.

---

<sup>28</sup> André Clavel: Emerence, sœur de la Félicité de Flaubert. *Le Temps*, 2003. 09. 27. Sa-  
ját fordítás. <https://www.letemps.ch/culture/2003/09/27/emergency-soeur-felicite-flaubert>  
(Letöltve: 2017. 10. 02.)



# KONTEXTUSOK



Veres Ildikó

## **Hol van a haza és hogyan lakozunk benne? Válaszalternatívák a magyar szellemiség néhány prominens képviselőjének munkáiban**

„A nyelvem határai a világom határai.”

(Ludwig Wittgenstein)

„Az ország, a nép még nem haza... nincs más haza, csak az anyanyelv.”

(Márai Sándor)

Nyelv és világ, nyelv és haza, olyan fogalompárok, összefüggések, amelyek egymásra vonatkozásának értelmezését kíséreljük meg az alábbiakban. Melyik a tágabb? A világomban van a hazám, vagy a hazámban a világom, s ebben a hazában anyanyelvemmel is lakozom? A magyar szellemiség néhány jelentős képviselőjének munkáiban fellelhető, s az erre vonatkozó koncepciókat gondolom át, s előfeltevésem az, hogy a hely, a nyelv és a lélek összefüggéseiként értelmeződik a haza fogalma az alábbi személyiségek gondolkodásmódjában.

Lételméleti, régióelméleti és egy konkrét hely vonatkozásaiban érvelek az előfeltevésem mellett, kiemelve a felvetett kérdésre adott válaszok sajátosságait. Karácsony Sándor gondolatvilágában a filozófiai megközelítést és a nyelviséget, Hamvas Béla bölcséletében a régiók szellemiségének meghatározó szerepét, Szabó Magdánál egy hely, Debrecen mint a haza lelki-szellemi-nyelvi koordinátáit térképezem fel. Hogy miért éppen ők? A címben megjelölt téma olyan tág horizontot nyitott meg, amely a hazai szellemiség időbeli és térbeli térképét nem szűkítette zárt keretek közé, s ez, és a konferencia tematikájának aktualitása lehetőséget engedett arra, hogy rápillantsak Szabó Magda haza-fogalmára is. Választásomat az is indokolta, hogy régtől bennem motoszkált egy kérdés: vajon az, aki magában hordozza a debreceniség gyökereit, jobban érti-e Szabó munkáinak mélyebb üzeneteit, jobban tudja-e dekódolni a kódoltakat? Bár számomra is e város jelenti a szellemi gyökereket, nem könnyű szavakba foglalni a debreceniség jegyeit, ezért is fontosak mindazon munkák, amelyek e gyökereket felmutatják, s vélhetően mások számára is olyan üzeneteket hordoznak, melyekből kibontakozhatnak a válaszok.

*A magyar nyelv értelmező szótára* a következő változatokat jeleníti meg, de ezek a tételek sem a nyelviséget, sem a lelki dimenziókat nem veszik figyelembe. A haza fogalma jelenti: 1. azt az *országot*, ahol valaki született, ahonnan származik, ahol él és ezen ország népe tagjának tartja magát; 2. azt a *vidéket*,

amelyről valaki származik; 3. azt a *politikai, társadalmi, alkotó közösséget*, illetve egy meghatározott ideológiai eszmék szerint szervezett társadalmat, amely az ország történelme során alakult ki (Urak országából dolgozók hazája.); 4. azt a *lakó- vagy tartózkodási* helyet, ahol az emberek valamely csoportja életformájának megfelelő feltételeket talál (A századvégi Párizs a mindenünnen odasereglett művészek hazája.); 5. azt az *országot, vidéket, ahonnan valami eredetileg* származik, ahol valami elterjedt és ma is honos (A dohány hazája Amerika.); 6. azt az ember hite szerinti *örökös tartózkodási* helyet, ahova halála után kerül, tehát a másvilágot, a mennyországot. (Az Isten az örökös hazájába költözött.)

Annak átgondolásához, hogy mit jelent a világom s a szűkebb világom, a hazám, ontológiai kiindulópontként Heidegger értelmezése tűnik legalkalmasabbnak: világban létezésemben, a jelenvaló-létemben megértően viszonyulok ehhez a léthez. A jelenvalólét mindenkor az én konkrét itt-léte, s a *nyelv* e lét háza, amelyben elvileg – Heidegger szerint – megértően lakozik.

Karácsony Sándor a heideggeri értelemben közelít a kérdéshez: hogyan van jelen a magyar ember a megértett magyar valóságban nyelvével, hogyan adott a haza mint szellemileg-lelkileg-nyelvileg megértetten belakott tér? Míg Heidegger általános lételméleti értelemben teszi fel a kérdést, addig Karácsony leszűkíti egyrészt konkrét helyre, másrészt konkrét nyelvre. Bölcséleti munkáiban a magyarság jelenvalólétének sajátos jellemzőit értelmezi, s különös figyelmet szentel annak, hogy *a tér és az idő* e régióban milyen koordinátákban fogható fel. A „tér” helyett a *határtalan*, az „idő” helyett az *időtlen* a jellemzője a magyar filozófiának, amely csak e fogalmakkal képes megközelíteni és elméletileg koordinálni a valóságot. A *pillanatnyi*, a meg nem ragadható és a *végtelen* kulcspozícióban lévő fogalmak, s míg az európai filozófiának az absztrakció lényegi eleme, a magyar gondolati struktúrában erre nincs szükség. Karácsony *természetes rendszere* tehát egyrészt a heideggeri értelemben vett itt-lét, megértett lét és nyelvben-lét, másrészt a magyar Zalai Béla érvelésének kereteiben mozog, amelynek lényege: azzal, hogy belakom és értelmezem a világot, egyszerre a magam számára is teremtem, s azáltal, hogy teremtem és értelmezem, egyben jelentést is adok neki, a világnak, a dolgoknak, az összefüggéseknek. Ilyen módon a világomban meglévő viszonyokat rendezem, és filozófiáinak nevezett rendszerbe foglalom megfelelő nyelvi szimbólumközeget találva. Karácsony sem mond mást, mint azt, hogy a személyes megtapasztalásból való kiindulás, a megélt szituációk jelentik a természetes rendszerének az alapjait, amelynek tehát a létélményben adottak az előzményei. Ekképpen lesz az előfeltétel nála is a fenomenális világ, a tények világa. Ezt így jelzi: „[...] csakugyan a tényeket magukat fogtam vallatóra. A tények számosan voltak és kato-

nás rendben jelentkeztek. Nem igen volt másra szükség, egyszerűen tudomásul kellett vennem őket[...].”<sup>1</sup> Továbbá amellet érvel, hogy a tények világában az önálló, az autonóm egyént kell megfigyelni a bölcseleti vizsgálódások kiindulópontjaként, aki függetlenségében, a társas viszonyokban önmagát mint önálló személyiséget adja, tulajdonképpen egy mellérendelt, s nem alá-fölérendelt viszonyban. Ebben a társas viszonyban az Én és a Másik a jel-jelkép-és tettrendszerben viszonyulnak egymáshoz, amely kérdések sorozatát veti fel Karácsony számára. Hogyan ad jelt az egyik ember úgy, hogy a másik ember megértse ezt a jelet? Hogyan mutatja meg jelképesen egyik ember magát úgy, hogy a másik ember a jelképben magára ismerjen? Ahhoz, hogy megértsenek, megértessem magam, az empátia elengedhetetlen, ezért, mint jelzi, bele kell helyezkedni a másik világába, hogy megérthesse azt.

Úgy közeledtem mindenkihez, hogy bizonyosan ez lesz az a kivételes valaki, akitől megtanulhatom a »nagy titkot«, amiről ugyan nem tudtam, mi lehet, csak kíváncsi voltam rá. Esetről esetre feladtam magamat, behelyezkedtem a másiknak a világába, hogy megérthessem. Esetleg ott is veszttem volna esetről-esetre a másik világában, ha autonómiám esetről-esetre vissza nem jőzanít.<sup>2</sup>

Koncepciójában az emberfogalom koordinációs pontjait a *társas-lélektani* és *társas-logikai* kapcsolatokban az egyén, a Másik, a közösség és a nyelv alkotják. Az Én mindig a Másikkal van megértő, logikai, érzelmi, pszichikai viszonyban, amely egyben a nyelvben létet is jelent. Vagyis megértően magyar nyelvében lakozik a magyar individualitás. Emberképe mindig a *magyar* jelzővel társul.<sup>3</sup> Az egyik központi kérdése, hogy mit jelent a magyar „*előfeltételeiben*”, és a filozófiájában mit jelent *lelki tartalma*, s hogyan jelenik meg *formája*

<sup>1</sup> Karácsony Sándor: *Ocsúdó magyarság*. Budapest, Exodus, 1942. 11.

<sup>2</sup> Karácsony Sándor: *Ocsúdó magyarság*. 10.

<sup>3</sup> Czákó Gábor megjegyzése a magyar észjárásról: „Vajon létezik-e magyar észjárás? A kérdés hallatán sokan »politikailag korrekten« összeborzonganak, s fajelméletet kiáltanak, szerénységem megpróbált utána nézni. A XX. században a magyarok meghatározó szerepet játszottak Amerika fejlődésében Hollywoodtól az ennél »sokkal ártalmatlanabb atombomba« megteremtéséig – írta Norman Macrea, az Economist főszerkesztője. A Los Alamosban dolgozó magyar atomfizikusokat marslakóknak nevezte Isaac Asimov, közéjük sorolva a nagy matematikus Neumann Jánost is. Milyen magyarok voltak ők, ha zsidó őseiktől eredtek? Milyen zsidó volt a katolikus Neumann? Mivoltuk nem »faj« volt, és nem »vallás«, hanem valami más? A marslakók egyike, Teller Ede gyakran mondogatta, hogyha ő nem Ady Endre nyelvén tanul gondolkodni, akkor belőle legfőljebb csak egy közepesnél valamivel jobb fizikatanár lett volna.” <http://www.czakogabor.hu/index.php?page=olvas&bovebben=true&id=5&cikkid> (Letöltve: 2018.02.05.)



szerint. Ezeket az előfeltételeket a magyar filozófiai rendszerben kell felmutatnunk, amelynek kiindulópontja „[...] a magyar világnézet, amely legdöntőbb érvénnyel olyasvalami lehet, mint ahogy én nézem a világot, mert a magam magyarsága nem problematikus előttem.”<sup>4</sup> Az, hogy magyar vagyok, magyar létemre magyar módon nézve a világot, mondja Karácsony, magyar jellege azt jelenti, hogy előfeltételei, „Ding an sich”-je objektív és primitív. Az világos, hogy mit jelent az objektív jelző, de mi a primitív halmaza? A primitív nem a köznapi vagy alacsonyrendű értelmezésben körvonalazódik Karácsonynál, hanem a természetes, ezzel együtt a megfoghatatlan, számomra rejtőzködő, tőlem független valóság, van megfejtése, csak még nincs birtokomban. Az objektív voltát tehát tárgyias adottsága, primitív voltát tárgyias voltának megragadhatatlansága adja.

Végső értelemben arra a kérdésre, hogy mi jellegzetesen magyar, ezt válaszolja: Ilyen valami csak egy van már elegyítetlen, eredeti állapotában. A nyelv. A magyar nyelv,<sup>5</sup> amelynek a mellérendelő mondatok jellemzői. Amellett érvel, hogy tulajdonképpen van három sértetlenül átmentett nyelvi elemünk, amelyek annyi idegen hatásnak kitéve és oly sok változás ellenére magyarok maradtak. Ezek a következők: 1. a magyar kiejtés alapja, az ún. artikulációs bázis, 2. a magyar grammatika alapelve, a parataxis, magyar nevén mellérendelés, 3. a magyar szavak jelentésének, tehát nyelvünk jelrendszerének alapvető sajátossága: a szemléletesség, amelyet a jel jelentésének különleges képi erejeként jellemez. E különlegesség folyamánya nyelvünk szemléletessége s az elvontsága egyben, melyek megkülönböztetik a környező indoeurópai nyelvektől.

Az érzelmileg, értelmileg, nyelvileg a magyar embernek a másik magyarral belakott tér adja a magyar haza térképének koordinátáit Karácsony koncepciójában, tehát a haza fogalma egy sajátos egységet jelent, az együvé tartozást a lelki-nyelvi viszonyokban. Kifejti, hogy az ellenségeskedés a „kuruc” és a „labanc” magyar között, a nomád és az európai mentalitás közötti szemléletmód nem tesz jót a haza egységének, amelybe bele kell foglalni a kivándorolt és az „elszakított” magyarokat is, akik az új államrendben próbálnak az autenticitást megtartó, erősítő lételemeket találni: „Mert vagy ez a tömeg, vagy az időközben magyarrá lett idegenek, vagy mind a kettő, vagy még magyarrá nem lett, de a magyarok igénylette területen lakó idegenek is valahogy integráns részei a magyar népléleknek, s bele kell, hogy férjenek a magyar haza egységébe.”<sup>6</sup> A

<sup>4</sup> Karácsony Sándor: *A magyar világnézet*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2007. 14.

<sup>5</sup> Karácsony Sándor: *A magyar lélek*. <http://magyareszjaras.hu/page.php?33>. (Letöltve: 2018.02.05.)

<sup>6</sup> Karácsony Sándor: *Ocsúdó magyarság*. 214.

hazának, mint az *itt-lét térbeliségének* csomópontjai Karácsony felfogásában a falu és a város, a konkrét helyeket tekintve pedig saját sors-világát meghatározó Földes és Debrecen.

Karácsony a magyarság európai szerepét a következőkben fogalmazza meg: magyarnak lenni, annyi, mint hídnak lenni.

Ez az ország és ez a történelem a mindenkori folytonos viszonyulások földje és egymásutánja. A magyar feladat térben áthidaló, időben *egyeztető* [...] [a magyarságnak]. A nagy puszták voltak a tanítómesterei, jobban mondva edzőpályái. A pusztá mint terület *határtalan*, a pusztai lét mint életforma *időtlen*. A határtalan térben megtanulnak a népek megférfi egymástól, az időtlen időben összefolyik minden, sokszor pillanatok alatt cselekedni kell, másszor meg végeláthatatlanságig tart a szenvedés... a lélek primitívvé válik, aminek itt az hadd legyen a pontos fordítása, hogy *nagyvonalú*, másrészt megszokja, hogy úgy vegye a dolgokat, ahogyan vannak, magát nemigen ártván beléjük, hisz úgylis hiába – ami kissé hideg és nagyon is kézzelfogható, gyalogjáró szemlélésmód, de legalább *tárgyilag*.<sup>7</sup>

A kor másik jelentős személyisége, Hamvas Béla, a *hely, a tér és a géniusz* fogalomköreivel értelmezi a magyar nép belakott/belakható világát *Az öt géniusz* című esszéjében, s a továbbiakban arra térünk ki, hogyan közelít a haza körvonalazásához. A magyar karakter lelki-szellemi dimenzióit összetettebbnek látja, mint Karácsony, és meghatározónak tartja a belakott hely nem első-sorban földrajzi értelemben vett koordinátáit. „A nép létének legelső feltétele az a hely, ahol él, és ezért minden nép életét lakóhelyének vizsgálatával kell kezdeni.”<sup>8</sup> Nem azonosíthatjuk a térrel, amely pontosan mérhető, kiszámítható geometriai ábra. A hely nem adható meg pusztán koordinátákkal és nem határolható pontos vonalakkal sem. Hamvas Béla értelmezésében a hely nem pusztán az, ahol a dolgok találhatóak, nem csak természet és környezet, talaj, föld, növényzet, éghajlat, domborzat és vízrajz, és még lehetne sorolni az objektív jellemzőket. De akkor mi is valójában a hely? Ahogyan a térnek száma van, geometriailag leírható, úgy a helynek arca és géniusza van. Nincs belőle két egyforma, mint megismétlődő pillanat sem létezik. A helynek nemcsak fizikája, hanem metafizikája is van, bár egzakt módon nem körülhatárolható. A terek fogalmak, írja Hamvas, a helyek nevek. A hely barátságos vagy ellen-szenves, félelmetes vagy szelíd, nyugodt vagy fenséges, és a nyelvnek alig van

<sup>7</sup> Karácsony Sándor: *A magyar világnézet*. 311.

<sup>8</sup> Hamvas Béla: *Az öt géniusz*. Bern, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1985. 91.

jelzője, amit ne lehetne a helyre alkalmazni. Két egyforma hely éppúgy nincs, mint megismétlődő pillanat. Az emberi élet gazdagsága meg nem ismételtető pillanatokban, és semmi máshoz nem hasonlítható helyekben van annyira, hogy a Védánta embere azért sajnálja itt hagyni az életet, mert látni akarja a helyeket, amelyeken még nem járt. Neve van a hegyeknek, a völgyeknek, a síkságoknak, a vizeknek, a világrészeknek és az országrészeknek is. „A név pedig valami, amit nem lehet másképpen mondani. Varázslat, amely olyasmit nyit meg, amit másképpen nem lehet. A hely az, ameddig a név varázsa elér.”<sup>9</sup> A helyek nem hasonlíthatók össze a társadalom által elkülönített terek mesterként sokaságával. Egy hely határai nem ismereteseek, a hely sohasem definiálható, és amíg a térnek térképe van, addig a helynek művészete, költészete és *mítosza, egyszóval géniusza*. Meglátása az, hogy a magyar hon nem a terek egymásmellettisége, *hanem az*, amelyben öt géniusz szervezi a létvalóságot és a szellemiséget, s meghatározott régiókban lelhető fel, ezért az országhatárokon túlmutat, azok nem választhatják el.

Az ember a konkrét „itt-létben” gyökereivel mindig az adott helyhez, néphez és meghatározott géniuszokhoz is tartozik, s abban a hazában él, amelyben a géniuszok nyelvi objektívációi is jelen vannak. A történetiségben olyan kollektív kategóriák jelennek meg, mint a nép, ami természetszerűleg összekapcsolódik a haza és a nyelv mivoltával, és ebben a géniusznak sajátos rendező ereje van. Hamvas értelmezésében a géniusz mint ősalakzat irányítja az egész személyiséget, tudatot és tudatalattit jelenti együtt, a szabályt és életmódot, amely száz (és ezer) év óta jobbra változatlan, a táj-ember-életrend-stílus egységének gazdag analógiáit: éghajlatot, vérmérsékletet, kedélyt, szokásrendet, ételt, ünnepet, sorsot, éthoszt.

Az ember objektív pszichéjéről beszélve az öt *archetípust*, *géniuszt* a következőkben határozza meg, amelyeknek a magyar emberben, szellemben harmonikusan együtt kellene lenni. Nézzük, hogyan állítja össze az egyes régiók géniuszai által szervezett életrend minőségeit?

A *déli* géniusz jellemzői az oldottság, derű, nyugalom, egyensúly, csökkent aktivitás, s ami kifejezetten köti a status absolutushoz, az arany-kor ösztön, ami azt jelenti, hogy a történet küzdelmeiben nem kell részt venni, s éppen ezért ebben a géniuszban rejlik leginkább a közelség az ősharmóniához. Az idealitás közvetlen életélvezettel párosul, s a *philia* nem a barátságot jelenti csupán, hanem vonzalom, benne van az aranykor szociális érzése. E géniusz központja Róma. Az országunkban ez az egy régió, ahol természet és szellem együtt, egységben van, s itt tudják az emberek, hogy az élet akkor magasren-

<sup>9</sup> Hamvas Béla: *Az öt géniusz*. 93.

dű, ha művészi. E régióban a zene jelentős szerepet tölt be, s a kínai és az ind hagyományhoz fordulva utal arra, hogy az embert a dal ébreszti fel, a muzsika teszi tökéletessé, s az erkölcs erősíti meg. Magyarországon e régióban a kúria a meghittség s az éber alvás helye, ahol a központ a méhes, és zsongása miatt is sajátos hangulata van. E génusz megtestesítője Berzsenyi, akiben égett a horatiusi tűz. *Nyugaton* jellemző a civilizáltság, fejlődéseszme, hétköznapi munkaéthosz, szociális tagozottság, a ráció meghatározó ereje, s ebből következően az állandó tanulás, tevékenység, praktikum. A kultiváltság dominanciája tulajdonképpen az elemi világgal való kapcsolat elvesztését jelenti; s a „művelés” együtt jár azzal, hogy nincs mítosz, nincsenek istenek, nincsenek szakrális helyek, csak tények, tudomány és technika, az individuumok, s nem a személyiségek világa. E régió műfaja, a civilizáció műfaja, a próza. Ez a világ az, ahol emberek úgy halnak meg, hogy sohasem látták a csillagos eget, mert az éjszaka is kivilágított. E génusz koncentráltan Széchenyiben jelenik meg, aki az intenzív kultiváltságot akarta megteremteni, beolvasztva a magyarságot a nyugati polgárosodásba. A Kelet-Nyugat feszültségére és töréspontjára tekintve Hamvas abban látja e génuszban a lényeges mozzanatot, hogy megjelenik egyrészt a kritikátlan nyugat-gyűlölet, másrészt a még kritikátlanabb keleti romantika magyar földön. Az ellentét feloldása akkor jöhet létre, ha a magyarság öt-rétegűségének tudatára ébred, s az alföldi és a nyugati közé beiktatja az északit, erdélyit és a délit, s akkor olyan erőhöz jut, amely feloldja ezt a feszültséget. Ennek jeles példája Csokonai, akinek egész élményvilága keleti, de korszerű nyugati formákkal.<sup>10</sup> *Észak* génusza a provinciális életrend értékeiben, az érintetlenségében és megérinthetetlenségében van, a természet irányít, amely minden civilizációnál erősebb, s a laza szociális kapcsolatok és a naiv rajongás jellemzőek. Éppen ezt mutatja az is, hogy Petőfi nem olyan értelemben az Alföld költője, hogy az a génusz domináns benne, hanem északi költő, mert az alföldhöz rajongással viszonyul. A *Kelet* a nomádság és az állandó letelepedés között létezik, s együtt jelenik meg a szabadság-sóvárgás, a letargia és a kitörő indulat, tiltakozás minden ellen, ami nem ő, hiúság, kevélység, zaklatottság, irreligiozítás, bomlott szocialitás (egyéniség-fragmentumok), a tanulás és az alkalmazkodás nehézsége, uralmi ösztön, lázongás, ellenkezés, ideiglenesség. *Erdélyben* a mély ellentétek és azok áthidalása vezet egy sajátos szakadékokossághoz, de társul hozzá a humor (groteszk), a sokrétűség, a kettősség, a megalkuvás, a bonyodalmak, az okos gyakorlatiasság és a rafinéria.<sup>11</sup> Az egyes génuszok jellemzésekor Hamvas a fenomenális világból építkezik,

<sup>10</sup> Hamvas Béla: *Az öt génusz*. 127.

<sup>11</sup> Hamvas Béla: *Az öt génusz*. 101–102.

a hely szellemiségét közvetítő tárgyakból, épületekből, a növények jellemző hatásaiból, a hegyvonulatok meghatározó jellegéből, a költők, írók (Horatius, Petrarca, Tasso, Berzsenyi, Zrínyi, Mikszáth) írásainak üzenetéből, a helyi emberek mentalitásából, beszédmódjából és a lehetséges szabadság fokaiból és köreiből, és ami talán legfontosabb, a konkrét génusz központjainak – Róma, Párizs, Pécs, Buda, Szentendre, Pozsony, Debrecen, Erdély – jellegzetességeiből.

A világban való benne-lét ténylegesen mindig egy közvetlen tevés-vevés, nem teoretikus elsődlegesen, hanem bizalmas, konkrét, gyakorlati viszonyt jelent, amelyben Hamvasnál a génuszokkal való azonosulás a lét olyan alapvető struktúráinak a segítségével értelmezhető, mint a megértés és a nyelv.

Hamvas mellék- és főnevek sokaságával egységbe tömöríti a rá jellemző sajátos esszéisztikus stílusban részleteiben bemutatott régiók fenomenális világát, mintegy összegezve a lényeges jellemzőket, súlypontoszva azokra, amelyek megítélésében határozottan körvonalazzák az egyes szellemi-lelki mezőket. Részletes elemzésben tovább lehetne bontani, hogy milyen szövegek és ismeretanyag birtokában tételezi Hamvas a fenti minőségjegyeket, de ezekre nem áll módunkban kitékinteni jelen dolgozat keretében.

Összességében úgy tűnik, hogy a status absolutus minőségei, a harmonikus léthelyzet visszaállításának lehetőségei rejtetten benne vannak a régió és az egyes génuszok adta életvilágban, s leginkább a szellemi központok által közvetítettek, az irodalmi szövegekben manifesztálódnak, s elsődlegesen a kiemelkedő szellemiségekben-személyiségekben realizálódnak. A felépített személyiség jelenti a létnek a magasabb fokát, s minél több individuumban valósul meg az öt génusz harmóniája, annál inkább megvalósul az egység és a rend. E vonatkozásban Hamvas egyértelműen fogalmaz: „Magyarnak lenni annyit jelent, mint az öt génusz világában egyensúlyt teremteni.”<sup>12</sup> Az individualitásnak a regionalitás sajátosságait is megélve személyiséggé kell tehát válnia, s az élettervet úgy kell elkészítenie, hogy mindenkor a legmagasabb értékhalót realizálja. Ez nem kis feladat, és Hamvas megítélésében keveseknek, csak az ébereknek sikerülhet.<sup>13</sup>

A filozófiai, régióelméleti megközelítések utána a következőkben kitekintek arra, hogyan jelenik meg a magyar irodalom jeles írónője, Szabó Magda írásaiban a haza fogalma, amelyben egy helyre fókuszál, s ez Debrecen, amely mint sajátos hely és szellemiség, mint létvalóság meghatározó volt egész mun-

<sup>12</sup> Hamvas Béla: *Az öt génusz*. 97.

<sup>13</sup> Ld. Veres Ildikó: *Hiány és létteljesség - Fejezetek a magyar filozófia történetéből*. Budapest, L'Harmattan, 2017. 220.

kasságában. Így vall a hazáról: „Egyetlenegy hely van, amelyet sose szoktam megnevezni, ez Debrecen. Ha Debrecenbe akarok menni, s ilyenkor érdeklődnék: most éppen hová, azt felelem: haza.”<sup>14</sup> A hazában benne-lét a debreceniség nyelvi megformálásában nyílik ki, s válik számunkra-valóvá, illetve azok számára valóvá, akik nem hordozzák magukban a debreceniség hálójából font szövődéket.

Munkásságában több műfajban bontja ki az emberi életvilágot, s létmegértésének fogódzói a debreceniség és a magyar nyelv, amely ebben a városban, a „holtig hazában” gyökerezik. Számára a debreceniség a megélt emlékekben, a nyelvben és a kitüntetett, jelentéssel bíró emlékhelyekben, épületekben rejtőzik. A Gályarabok Oszlopának nevelő ereje Debrecen első ajándéka, a második ráhagyott műemlék a Nagytemplom, a harmadik Csokonai sírja, és az elfelejtethetetlen Dóczy, vagy a Petőfi-szobor az állomás mellett. De itt a levegő is más, máshogy fúj a szél, más az ég és más a föld. Szoros együttlétét a várossal, az intim, a személyes szférájának mélységeit élhetjük át írásaival. Valahányszor hazaérkezett, szülei kinn várták az állomáson. Mióta nincsenek, a Nagytemplom két tornya fogadta. A bal torony Anyja, a jobb az Édesapja. Debrecennek hármass arca együtt létezik számára. Egyik a múltba pillant, a másik szembenéz vele, a harmadik előre, figyel a jövőt. Mindet vállalja, de egyiket sem a másik kettő nélkül.

Személyes hangvételi interjúiban túlradó líraisággal szól Debrecenről, arról, milyen lelki nyomokat hagyott a múlt, a személyes és egyben a város múltja is, milyen meghatározó írói élménnyé váltak a személyes sorssal egybefonódott pillanatok, történetek. Debrecen térbeli-szellemi fundamentummá vált Szabó élmény- és élet-anyagában. A hely szelleme, a mindennapi életvilág varázslata íródott meg lírai-drámai hangvétellel az emlékszövődékek hálójában, drámáiban és regényeiben. Ugyanakkor azt is világosan látja, hogy „[...] debreceninek is csak úgy volt szabad lenni, hogy az ember távlatban gondolkodott. S abban a pillanatban, amikor Debrecen a saját legjobb törvényei ellen vét, az ember úgy lesz igazán polgára, ha ellenszegül. Így neveltek kritikus debreceninek.”<sup>15</sup>

De hogyan is jelenik meg Debrecennek, a holtig hazának a múltbéli arca, ahol *Kiálts*, város! című drámája is játszódik,<sup>16</sup> amelynek a kálvini tanokat kö-

<sup>14</sup> Szabó Magda: *Kívül a körön*. Digitális Irodalmi Akadémia, [http://dia.pool.pim.hu/xhtml/szabo\\_magda/Szabo\\_Magda-Kivul\\_a\\_koron.xhtml](http://dia.pool.pim.hu/xhtml/szabo_magda/Szabo_Magda-Kivul_a_koron.xhtml) (Letöltve: 2018.02.05.)

<sup>15</sup> Szabó Magda: *Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*. Digitális Irodalmi Akadémia, [http://dia.pool.pim.hu/xhtml/szabo\\_magda/Szabo\\_Magda-Ne\\_felj.xhtml](http://dia.pool.pim.hu/xhtml/szabo_magda/Szabo_Magda-Ne_felj.xhtml) (Letöltve 2018.02.05.)

<sup>16</sup> Bocskai István a hajdúk fejedelme győzelmet aratott 1604. október 14-ről október 15-ére



vetve egyik fő tétele: „A te életeden csak az Úr fordíthat, és ha fordítani akar, akkor már meg is tette, és elrendelte a születésed percében, elkárhozod-e vagy üdvözlés. Ami a születésed és a haláloed között történik, az nem számít. Az csak egy pillanat.”<sup>17</sup> Ez a pillanat az a történelmi szituáció, amelyben képet kapunk a debreceniség lényeges horizontjáról, a kálvinista értékrendről, s Borzán feláldozásának okairól, körülményeiről, a görög kalmár kirekesztettségéről. Borzán Gáspár annak a városnak áldozata, amely késlekedett hadisarcot fizetni, hogy kiváltsa őt, saját szenátorát, a császári hadvezér fogságából. A nemzeti nyelvű tudomány és irodalom, a reformált európai szellem megtestesítője Debrecen, a kálvinizmus védőbástyája, az üldözöttek támasza, ahol minden polgár a reformált egyház tagja, ugyanakkor a kirekesztéssel párosuló életvitel jellemzi, hiszen ragaszkodva az új tételekhez magatartásuk rideggé vált. A vallási tolerancia elvét hirdetve nem mozdult ebbe az irányba az életformájuk. Debrecen polgárainak erkölcsi dilemmája manifesztálódik a műben: az értékes embereket veszni hagyja vagy elűzi, vagy nem fogadja be. Borzán Gáspár sorsa hasonló Csokonaiéhoz, mindketten áldozatai – természetesen nem egyforma súllyal – a debreceniség szigorú kálvinista erkölcsének. Míg Csokonait az ítélőszék viszonylag enyhe büntetéssel sújtja, addig Borzán életével fizet, amelynek oka azonban nem csupán a hithű kálvinista polgári erény, hanem a város megvédése a tömegmészárlástól. A Méliusz Juhász Péter kálvini puritanizmusát követő debreceniségben a *kirekesztés és a hagyomány kettősségének* több évszázados jellegzetességei jelennek meg a drámai konfliktusokban. Ez is Debrecen, ez is a haza Szabó Magda számára.

---

virradó éjjel Álmosdnál, s elfoglalta Debrecent, majd Váradot. A vesztett álmosdi csata után olasz nemesi családból származó gróf, császári katonatiszt, Belgiojoso menekül, megsarcolja a várost, s váltságdíjat kér az elfogott Borzán Gáspárért. Debrecen ezt az összeget csak akkor tudná leróni, ha elfogadná egy helyi görög kereskedő ajánlatát, aki magára vállalná annak kifizetését, ha cserébe a város polgára lehetne, amit a debreceniek eddig elutasítottak idegensége miatt. Gál Nagy István főbíró először nem fogadja el az ajánlatot, de amikor kiderül, hogy a túsul ejtett Borzán Gáspár élete is kockán forog, aki Debrecen esküdtbírája, s egyben leendő veje is, másként dönt, elfogadja az egyezséget. A drámai cselekményben megérkezik Bocskai levele, melyben felégetéssel fenyegeti a várost, ha az a királyi sereget bármiben segíti. Emiatt nem fizetnek sarcot és váltságdíjat sem a debreceniek, megszabadulnak a fenyegetéstől, de Borzán Gáspárnak meg kell halnia.

<sup>17</sup> Szabó Magda: *A macskák szerdája. Négy dráma*. Digitális Irodalmi Akadémia, <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=3540&secId=478669&limit=10&pageSet=1> (Letöltve: 2018. 02. 07.)



*A Kiálts, város!*-ban elkezdtem városegységben gondolkozni. Aztán már a haza következett. De nem a színes nyomatok hőseivel, akik valamilyen szép mondattal az ajkukon hunynak el. A hősök, azt hiszem, sokkal egyszerűbben élnek, halnak. Azt az embert akartam megkeresni a történelemben, aki mi magunk vagyunk eleinkben. S mindezt nem a horatiusi *carmen seculare*, az ünnepi himnusz hangján, hanem a *sermo* lazább fogalmazásában, köznapi nyelven. Ahogyan szüleim szóltak, egész környezetem beszélt, ahogy most én beszélek.<sup>18</sup>

A hely szellemiségének egyik legnyilvánvalóbb megjelenési térképe a nyelv, az áthagyományozódás jellegzetes, semmi mással össze nem téveszthető terepe. A sajátosan kimondott i-hangok és a diftongusok, a mellérendelt mondatok hömpölygő folyama biztos jele annak, hogy a Hajdúságban vagyunk.

Már régen férjnél s más létformában éltem, mikor otthon még mindig ellenőrizték, nem felejtettem-e végképp el a Hajdúság beszédének ritmusát, nem koptak-e ki a számból az alig észrevehető diftongusok, ott bujkál-e még az a rejtett i é-jeim mögött. Nemcsak beszédünk hangjait, mondathangsúlyát, e tájegység közlési módját is megőriztem. Ha idegen nyelvre fordítják, amit írok, panaszkodik a fordító: van, hogy egy egész lap egyetlen mondat, azt neki a fordításban fel kell majd bontania, szét kell törnie, hogy lehet ilyen tömörszerű nyelvi képletben gondolkozni. Csakhogy minálunk így beszélnek, ilyen mellérendelt tagmondatokból álló tömbben.<sup>19</sup>

Mint ahogyan Karácsony Sándor a magyar nyelv egyik megmaradt, ősi jellegzetes elemének a mellérendelést tartja, úgy Szabó Magda is, s úgy tűnik, az ő írásbeli kifejezőmódjában ez a mondatípus áthagyományozódva genetikailag is kódolt.<sup>20</sup>

Befejezésképpen jelzem, hogy továbbgondolásra vár az a tudományelméleti összefüggés – genetikusok és nyelvészek párbeszédének témája napjainkban –, amely a nyelv és a mögötte álló gének kapcsolatát illeti, hiszen a fentiek is

<sup>18</sup> Szabó Magda: *Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*. Digitális Irodalmi Akadémia, [http://dia.pool.pim.hu/xhtml/szabo\\_magda/Szabo\\_Magda-Ne\\_felj.xhtml](http://dia.pool.pim.hu/xhtml/szabo_magda/Szabo_Magda-Ne_felj.xhtml) (Letöltve: 2018. 02. 07.)

<sup>19</sup> Szabó Magda: *Kívül a körön, A holtig haza: Debrecen*. Digitális Irodalmi Akadémia, [http://dia.pool.pim.hu/xhtml/szabo\\_magda/Szabo\\_Magda-Kivul\\_a\\_koron.xhtml](http://dia.pool.pim.hu/xhtml/szabo_magda/Szabo_Magda-Kivul_a_koron.xhtml) (Letöltve: 2018.02.11.)

<sup>20</sup> Kérdés lehet a továbbiakban az, hogy mennyire igazolható a mellérendelés dominanciája akkor, ha nem csak a fentiekben jelzett nyelvterületeket vesszük számba.

arra utalnak, hogy jogosak az erre vonatkozó állítások és következtetések. Ha a nyelv genetikailag is kódolt, a kognitív rendszerhez társul hozzá a belakott világomban, amelyet a nyelvem határai jelölnek ki, akkor mindez megadja azt a „tudáskészletet”, amelyből és amivel építkezve az ember nyelviségével hazájában lakozik.

Onder Csaba

## Szabó Magda Kölcséyt olvas. Megjegyzések Szabó Magda filológusi ars poeticájához

„Minden esszémet szeretem, de a kedvencem *A csekei monológ*.”

Szabó Magda

Szabó Magda elsősorban íróként közismert és népszerű: irodalomtörténész, filológusi munkássága, tanulmányai és esszéi regényeihez képest kevesebb figyelmet kaptak az eddigi recepcióban. Holott, ahogyan Kabdebó Lóránt fogalmaz, Szabó Magda a szépirodalom mellett az irodalomtörténet-írás műfajában is maradandót alkotott, „lélektani, pszicholingvisztikai” olvasatainak jelentősége elsősorban abban ragadható meg, hogy vizsgálatának alanyait „kiszabadítja” a kanonikus értelmezésekből.<sup>1</sup> Szabó Magda életében megjelent három, esszét és tanulmányokat tartalmazó kötete,<sup>2</sup> illetve a Vörösmarty-monográfiája<sup>3</sup> arról mindenképpen tanúskodik, hogy az életműben komoly szerepet játszik az irodalom, és tegyük hozzá: elsősorban a magyar irodalom történetével való foglalkozás. Hogy ennek milyen és mekkora hatása és jelentősége volt vagy van, nos, ennek áttekintésére, felmérésére, az irodalomtörténész munkásság recepciójának vizsgálatára – így Kabdebó Lóránt véleményének megítélésére – sem vállalkozom. A következőkben csupán az 1999-ben megjelent, esszéket, tanulmányokat tartalmazó negyedik, és egyben utolsó<sup>4</sup> kötetével, annak is csak

<sup>1</sup> „A lepke logikája címmel foglalta kötetbe azt a tanulmányorozatot, amely kiszabadítja Vörösmarty költői világát mind a nép-nemzeti konzervatív, mind a marxista szociológizáló értelmezésből. Babits és Szerb Antal Vörösmarty poétikáját és filozófiáját a modernség horizontján magyarázta, de egyfajta lélektani, pszicholingvisztikai felszabadítása ennek a költészetnek mindmáig váratott magára. Szabó Magda nem a nemzeti költőt és nem a társadalmi igazság bajnokát kérdőjelezi meg – mást tesz: a költőt kiszabadítja abból a szerepből, amelyet kortársai rákényszerítettek, utókora pedig így-úgy szentesített.” Kabdebó Lóránt: Szabó Magda, az író és irodalomtörténész, *Irodalomtörténet*, 1997/3. [http://dia.pool.pim.hu/xhtml/\\_szakirodalom/szabo\\_m\\_kabdebo\\_szabo\\_magda\\_az\\_iro\\_es\\_irodalomtortenesz.xhtml?\\_ga=1.246091266.780551192.1504604623](http://dia.pool.pim.hu/xhtml/_szakirodalom/szabo_m_kabdebo_szabo_magda_az_iro_es_irodalomtortenesz.xhtml?_ga=1.246091266.780551192.1504604623) (Letöltve: 2018. 07. 20.)

<sup>2</sup> Szabó Magda: *Kívül a körön*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.; Szabó Magda: *A félistenek szomorúsága*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1992.; Szabó Magda: *A csekei monológ*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

<sup>3</sup> Szabó Magda: *A lepke logikája*. Budapest, Argumentum, 1996.

<sup>4</sup> Ha nem számítjuk ide a *Merszi, Moszjő*. Publicisztikai írások. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2000. című kötetét.

egyetlen, habár címadó szövegével, *A csekei monológ*gal szeretnék foglalkozni. Két dolog miatt teszem ezt. Az első egyszerűen csak annyi, hogy elmondása szerint Szabó Magda ezt tekintette a „kedvencének”. A másik pedig az, hogy abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy Szabó Magda afféle használati utasítást adott *A csekei monológ*hoz: a kötethez írt fülszövege *irodalomtörténetési ars poeticának* is tekinthető, amely nemcsak a monológ olvasásába nyújt bevezetést, de bepillantást enged „értelmezői műhelyébe” is.<sup>5</sup> Különlegességét az adja ennek a rövid, önállóan fel nem lelhető kis kommentárnak, hogy a mintaszerzői stratégia részeként reflektálttá teszi összetett elbeszélői szerepeit: a fülszövegben ugyanis a bölcész, a filológus, az *irodalomtörténész* mellett az író Szabó Magda is megszólal, együtt, egyszerre működtetve ezeket. Előfeltevésenként tekintsünk tehát úgy a fülszövegre, mint a szöveghez kapcsolt használati utasításra – amolyan olvasási ajánlasként (amit aztán vagy megfogadunk, vagy nem stb.).

Szabó Magda saját szándékait illetően, hogy miért is írt irodalomtörténeti esszéket, világosan fogalmaz: „a hajdani vers vagy alkotó friss elemzése [...] – gondos vizsgálata annak érdekében történt, írja –, hátha más írói arckép fordul korunk felé”. A bölcész, a filológus, a tanár, az irodalomtörténész pozíciójából megszólaló, ennek megfelelő műfajokat és megszólalási módokat választó Szabó Magda kinyilvánított célja a klasszikusok elemző újraolvasása, „a sztereotippá mitizált iskolai anyag” újra olvashatóvá tétele a kortárs olvasó számára. Mindez lényegében egybecseng Kabdebó Lóránt meglátásával: Szabó Magda „kiszabadítani” igyekszik kedvenceit a „klasszikussá dermedtségéből”.<sup>6</sup> A fülszöveg kijelentései alapján a továbbiakban néhány megjegyzést szeretnék fűzni Szabó Magda irodalomtörténeti, filológusi karakteréhez, motivációihoz és előfeltevéseihez, tudományos szocializációjához, és persze magához az említett címadó íráshoz, mint a Szabó Magda-féle értelmező-újrairó írói-filológusi tevékenység sajátos esetéhez.

Kezdjük mindjárt azzal a megállapítással, hogy a fülszöveg három lényeges kijelentést és két intenciót (azaz bizonyos szándékokat, célokat) tartalmaz. Ezek a következők:

1. az író másképpen olvas, mint az olvasó – hiszen ő maga is alkotó
2. egy-egy mű belső üzenetének feltárása – nyomozómunka, a szöveg értelmezése

<sup>5</sup> Szabó Magda: [Fülszöveg] *A csekei monológ* című kötethez. Teljes szövegét lásd a Függelékben.

<sup>6</sup> Italo Calvino: Miért olvassuk a klasszikusokat? Ford. Szénási Ferenc. *Holmi*, 1994/ 9. 1290–1294.

3. az egyetem irodalomtörténésznek nevelt, lelkes filoszna – csak úgy állítottam fel a megszokottól eltérő tételt, ha filológiai tekintetben is tudtam állításomat igazolni
4. ha van az írónak irodalmi szerelmi élete, az elemzéseiből kiderül
5. megpróbáltam rekonstruálni, mi járhatott az eszében [Kölcseynek] a halott Berzsenyi akadémiai búcsúztatása idején – a szöveget ő írta, de más olvasta fel, ő nem mozdult el akkor már Csekéről, ahol lakott

Ezek alapján a következő kérdések fogalmazódnak meg, némiképp differenciálva is a tanulmány főcímét (Szabó Magda Kölcséyt olvas): 1. Hogyan olvas (másképpen) az író (Szabó Magda)? 2. Hogyan olvas a (lelkes) filológus (Szabó Magda)? 3. Van-e szerelmi élete (amolyan irodalmi) az író Szabó Magdának? 4. Ki olvassa Kölcséyt? Hogyan lehet rekonstruálni (újra-alkotni) olyasvalamit, ami lehet, nem is létezett? (Nyilván ez a leginkább problémás.)

## Hogyan olvas egy író?

„Az író másképpen olvas, mint az olvasó [...] hiszen ő maga is alkotó.”

Olvashat-e egy író másképpen mint egy nem író olvasó? Szabó Magda szerint igen, és ebben nincs semmi meglepő, mivel az író maga is rendelkezik az írás tapasztalatával, „mögé lát” az olvasott szövegnek, „szakmabeliként” tudja, mi, miért és hogyan történik egy szövegben: „tudja, hogyan jött létre a kezében tartott mű, nemcsak a szöveg színét érti meg, a visszáját is, a motívumokat s azok megvalósítását”. Tegyük hangsúlyossá azért ebben a kijelentésben azt, hogy az író nem jobban vagy rosszabbul, hanem *másképpen* olvas.<sup>7</sup> De tudjuk-e valahogyan definiálni ezt az írói másképpen olvasást?

Kétségtelen, hogy mindig érdekes és tanulságos, amikor egy szakmabeli egy másik szakmabeli munkájáról beszél. Egyik kedvenc tematikus tévés sorozatom az *Autókereskedők* (Wheeler Dealers). Ebben a műsorban a profi szerelők, Mike és Edd régi, használt autókat vásárolnak, szakszerűen és ízlésesen felújítják azokat, majd némi profittal eladják boldog laikusoknak. Mivel magam nem értek az autókhoz, és rettegek attól, ha a sajátomban bármi is meghibásodik, csodálattal figyelem a műsor szakmabeli, szakértő szerelőit, ahogyan egyszerű megoldásokkal végzetesnek tűnő problémákat oldanak meg. Egyszer megkérdeztem

---

<sup>7</sup> Legeza Ilona némiképp ennek félreértésével indítja könyvismertetését, miszerint egy író nem szorul „tudományos mankókra”, vö. Legeza Ilona: *A csekei monológ*. <http://legeza.oszk.hu/sendpage.php?rec=li2797> (Letöltve: 2018. 07. 20.)

erről egy profi autószerelő ismerősömet, mi a véleménye a műsorról, de csak legyintett.

Kétségtelenül többen vannak azok a laikus olvasók, akik nem rendelkeznek gyakorlati tapasztalatokkal, sohasem írtak még regényt például, vagy mint jómagamnak, fogalmuk sincs a karburátor funkciójáról, annak szét- vagy összeszereléséről. A fülszövegben Szabó Magda saját olvasásáról, az olvasásról, mint tevékenységről, annak funkciójáról és módjáról ezt írja:

Egész életemben olvastam, a könyv volt betegség idején az orvosság, az üldöztetéskor, irodalompolitikai hajótörésben mentőcsolnak, a béke ritka óráiban gyönyörűség. Minden érdekelt, ami betű, hogyne érdekelt volna egy-egy mű belső üzenetének feltárása, a nyomozómunka, amelyet a szerző megkérdezése nélkül pusztán az elébe került szöveg értelmezésével meg kell találnia.

Eme kijelentésben egyrészt az olvasó ember (Homo Legens) ama archetipusára ismerhetünk, aki számára az olvasás elsősorban terápia (megóv és élvezetet nyújt). Az említett „nyomozómunka” alapján másrészt egy olyan olvasót és olvasásmódot is felismerhetünk, amely az olvasásra mint *hermeneutikai megértésre* vonatkozik. A szövegben elrejtett értelem megtalálására irányuló hermeneutikai tevékenység az „üzenet” feltárására a „szerző megkérdezése”, azaz a szerzői életrajz bevonása nélkül, pusztán a szövegre hagyatkozó, szövegértelmező olvasást jelenti. A végső soron laikus olvasó (mint a szöveg használója) mellett megjelenik tehát a professzionális olvasó (mint aki reflektál is a szövegre) egyik archetipusa is, akinek az olvasás lényegében egyfajta „munka” is, amely olvasatot, értelmezést eredményez. Kérdés, hogy az írói másképpen olvasás a laikus olvasók mellett miképpen vonatkozik a professzionális olvasókra? A kidolgozott olvasatokat (értelmezések) jellemzően a professzionális olvasók (a kritikus, a filológus, az irodalomtörténész stb.) hozzák létre, jellemző műfajuk a tanulmány, mint az interpretáció, vagyis az olvasás és az olvasat megtestesülése. Egy író is lehet professzionális olvasó, mint bárki más, de kidolgozott olvasatainak csakúgy ki kell állniuk a tudományos közösség megítélését, megfelelve a szabályoknak, a tudományos diskurzusok elvárásainak, mint bárki más esetében. *A csekei monológ* pro forma aligha illeszthető be a professzionális olvasatok kanonikus műfajai közé.

Az olvasást tekinthetjük ugyanakkor egyfajta alkotó újraírásnak – *dekonstrukciós gyakorlatnak* is. Ez esetben az írott értelmezést átírásként, beleírásként látjuk, a létrejött szöveget pedig valamiféle parafrázisnak. Az írói másképpen olvasás mint kidolgozott olvasat leginkább talán ebben az alkotó újraírásban

ragadható meg. Szabó Magda írását *esszének* nevezi, amely műfaj a maga tág határai közé az alkotó újraírást is képes befogadni. *A csekei monológ* a professzionális olvasat létrehozásakor irodalmi eszközöket alkalmazva (monológ) parafrazeálja a Kölcey-Berzsenyi ügyet, egyfajta újraírást hajtva végre.

Egyszerű volna azt mondanunk, hogy *A csekei monológ* az írott, de el nem mondott Kölcey-émlékbeszéd parafrázisa ('másképpen mondása') azáltal, hogy az emlékbeszéddel egy időpillanatban egy másik beszéd is van, de itt másról van szó. A monológ nem másképpen mondja ugyanazt, nem ugyanarról beszél másképpen, hanem mást és másképpen mond. Az egyidejű két beszéd az elmondható és az el nem mondható különbségét is figurálja, miközben mindkettő elmondódik, mindkettő igaz, egymással nem helyettesíthetők. Szabó Magda parafrázisa lényegében (mint az újraírásban testet öltő értelmező olvasás) egy parafrázist (émlékbeszéd) parafrazeál (a monológot). Az íróként való olvasás komparatív jellegű tapasztalaton nyugszik, mássága egy dekonstrukciós gyakorlatban, a hermeneutikai belátások posztmodern írói megfelelőjében, a kettős parafrázisban (Paul de Man) mint az újraalkotásban/újraírásban ragadható meg. Ez nyit utat a dekonstruálódó írás-olvasásnak, ami szerint viszont csak olvasások / félreolvasások / nemolvasások lehetségesek, amint azt a Kölcey emlékbeszédét felolvasó Helmeczi Mihály esete is mutatja:

Helmeczi érzelmes lesz, nyilván reszkető kézzel lapoz majd és játszik a hangjával [...]. Vajon hol tart, melyik soromnál? Természettől fogva teátrális, ezt sose szerettem, ő annál inkább. Ha illenék, rózsából füzért tenne a fejére, cipruságot lengetne, s dalolgatna: gyász, gyász, gyász. Helmeczi ilyen, a bánattól fulladozni fog, nem érti, minél merevebb és fagyosabb, mint szónok, annál forróbb lesz a közönsége. Az én szövegemet olvassa, nem lehet oka lámpalázra.

## Szabó Magda, a filológus

„Az egyetem irodalomtörténésznek nevelt, lelkes filoszna. [...] csak úgy állítottam fel a megszokottól eltérő tételt az irodalmi értékelések között, ha filológiai tekintetben is tudtam állításomat igazolni.”

Szabó Magda 1935 és 1940 között tanult a debreceni Tisza István Tudományegyetemen, magyar-latin (klasszika-filológia) szakon végzett. Klasszika-filológiából írt *A római szépségápolás* című szakdolgozatát doktori értekezésként is megvédte. Témavezetője *Darkó Jenő* volt, a bírálók dr. Varga László megbízott szakelőadó és dr. Csűry Bálint nyugalmazott rendes egyetemi tanár voltak.



Disszertációja 1940-ben önálló kiadványként nyomtatásban is megjelent, az ekkor elhunyt témavezető Darkó Jenő (1880–1940) emlékének ajánlva.<sup>8</sup>

Eme teljesítmény megítéléséhez jó tudni azt, hogy a debreceni egyetemen 1914 és 1949 között összesen 3403 bölcsész dolgozat született: 143 pályamű, 2750 tanári szakdolgozat és 510 doktori értekezés. Ez utóbbiból 46 volt művészeti témájú, a doktori értekezések mindössze 1%-a. Latin nyelv és irodalomból 4 darab tanári szakdolgozat készült, magyar irodalomból hetet írtak ez időszakban – a bíráló tanár minden esetben Pap Károly volt. A latin nyelv és irodalom tárgy érdekessége, hogy a Darkó-jelölt hallgató Szabó Magda a tanári szakdolgozatát doktori értekezésésként is megvédte. Rajta kívül senki nem doktorált művészeti témával ebben a tárgykörben.<sup>9</sup> Ez a fotó 1940. május 4-én készült a doktori avatáskor a debreceni egyetem díszterme előtt. Szabó Magda egyedüli nőként a frissen doktorált fiatalemberek által közrefogva:



*Fotó / Doktoravatás, 1940. május 4. (Szabó Magda a frissen avatott doktorok között)<sup>10</sup>*

<sup>8</sup> Vö. Szabó Magda: *A római szépségápolás*. Beke Zoltán könyv- és lapkiadóvállalata, Debrecen, 1940. <http://oszkdk.oszk.hu/storage/00/00/34/43/dd/1/dmek013065.pdf> (Letöltve: 2018. 07. 20.)

<sup>9</sup> Vö. Tamusné Molnár Viktória: *Művészeti témájú bölcsész hallgatói dolgozatok a debreceni egyetemen 1914–1949*. <http://folyoiratok.ofi.hu/educatio/muveszeti-temaju-bolcsesz-hallgatoi-dolgozatok-a-debreceni-egyetemen-1914-1949> (Letöltve: 2018. 07. 20.)

<sup>10</sup> Debreceni Egyetem Egyetemi és Nemzeti Könyvtár, Kézirattár. <https://dea.lib.unideb>.

A tanárjelöltek a szakuk professzorától (a tanszékek jellemzően egy rendes egyetemi tanárból/professzorból álltak, illetve habilitált magántanárok oktattak),<sup>11</sup> kértek témajavaslatot, amiben rendszerint ki is merült együttműködésük. A szakdolgozat célja ugyanis elsősorban az önálló munkavégzés bizonyítására irányult: „mennyire képes a hallgató önálló kutatásra, irodalom-feltárássra, irodalom-feldolgozásra, a talált anyag rendszerezésére, csoportosítására és esetlegesen az értékelésére.” A tanítványok „nem zaklatták témaadóikat félkész munkáikkal”, mivel jogosan gondolhatta volna professzoruk, hogy az ilyen hallgató „[...] alkalmatlan a tanári és a kutatói pályára, mivel nem képes önállóan megbirkózni a választott témával.”<sup>12</sup> A tanári szakdolgozatot a szó mai értelmében nem kellett „megvédeni”, elég volt azt megírni és benyújtani, majd tudomásul venni az értékelését. A doktorálás során is inkább a szóbeli vizsgán volt a hangsúly, azon, hogy mit tud a jelölt a választott főtárgyból és a két melléktárgyból. A doktori értekezés benyújtása és kedvező elbírálása csupán előfeltétele volt annak, hogy a jelölt megjelenhessen a doktori szigorlaton.<sup>13</sup>

Szabó Magda idejében az egyetemen a Magyar Irodalomtörténeti Szeminárium professzora Pap Károly volt, a Magyar és Finnugor Nyelvészeti Tanszék professzora pedig Csűry Bálint.<sup>14</sup> Pap Károly professzor 3 órás kollégiumaiban félévekre osztotta a magyar irodalmat, a kezdetektől Arany János haláláig. Ennél tovább nem ment, ahogyan Mudrák József fogalmaz: „számára a magyar irodalomtörténet a XIX. század végével lezárult.” Szemináriumai mindig a főelőadásokat követték, de tartott még 2 órás mellékkollégiumokat speciális témákról, úgymint Csokonai, Kazinczy, Kölcséy, Petőfi és Madách, Tompa, és

---

hu/dea/handle/2437/83770 (Letöltve: 2018. 07. 18.)

<sup>11</sup> Vö. Mudrák József: *A Debreceni Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának története. 1914–1944.* Doktori (PhD) értekezés. Debreceni Egyetem, BTK, 2007.

<sup>12</sup> Vö. Tamusné Molnár Viktória: *Művészeti témájú bölcsész hallgatói dolgozatok a debreceni egyetemen 1914–1949.*

<sup>13</sup> Vö. Tamusné Molnár Viktória: *Művészeti témájú bölcsész hallgatói dolgozatok a debreceni egyetemen 1914–1949.*

<sup>14</sup> Az 1914-ben meginduló egyetemen alapított tanszék neve: Magyar és Finnugor Nyelvészeti Tanszék. Az elnevezés érthető, hisz ennek az egy tanszéknek kellett felkészítenie a magyar szakos tanárjelölteket mind magyar, mind finnugor nyelvészetből. Erre a Magyar és Finnugor Nyelvészeti Tanszékre nevezték ki professzornak először Pápay Józsefet (1914–1931), majd 1932-ben Csűry Bálintot és 1941-ben Bárczi Gézá. A tanszék elnevezésével kapcsolatban meg kell említenünk, hogy a tanszék mellett működő szemináriumot az 1910-es évek végétől kezdve egészen 1948-ig „Magyar nyelvtudományi és összehasonlító finn-ugor s urál-altaji nyelvészeti szeminárium” néven jegyezték be az egyetem tanrendjeibe. A szeminárium igazgatója a mindenkori professzor, tehát Pápay József, Csűry Bálint és Bárczi Géza volt. Magyar Nyelvtudományi Tanszék, ld. <http://mnytud.arts.unideb.hu/centenarium/tort1.php> (Letöltve: 2018. 07. 18.)

a Toldi-trilógia.<sup>15</sup> Pap Károly az egyetem alapításától majdnem három évtizeden át volt az irodalomtörténet professzora, gondosan megírt tanulmányaiban Beöthy Zsolt szellemi örökösének mutatkozott.<sup>16</sup> Beöthy például fontosnak tartotta az életrajzi adatok felhasználását a tudományos munkában. A „magánéleti adalékok” előnyét abban látta, hogy azok felkelthetik a hallgatók érdeklődését, megindítva képzeletüket, kutatók számára pedig mindez – a kor viszonyaival együtt – megkerülhetetlen tényező az írói „fejlődés” vizsgálata során. Csak egy jellemző idézet Beöthy irodalomtörténetének előszavából, az őt méltató Pintér Jenő könyvéből:

A magyar irodalomtörténetírás örökérdemű úttörőjének, Toldy Ferencnek, kézikönyve óta divatba jött nálunk az életrajzi adatoknak az irodalomtörténetből való teljes kiszakítása. Véleményem szerint mind a tanítás, mind a tudomány szempontjából helytelenül. Míg a tanítás sikerét kétségkívül növelik a növendék képzeletét érdeklődését erősebben foglalkoztató magánéleti adalékok; másfelől bizonyos, hogy minden író fejlődésére egyenlő súllyal folynak be kora és magánviszonyai. Az esztétika kódexén kívül e kettős alapra van szüksége ítéletünk biztosságának és elfogulatlanságának. Petőfi költészetét ép oly kevésbé értheti meg az életíró lenéző bíráló, mint akár Kazinczyét.<sup>17</sup>

Szabó Magda bölcsészdoktori értekezésének első sorai nem állnak messze az efféle szemléletmódtól:

Első pillanatra talán különösnek látszik, hogy valaki azt a kérdést szegezze az auktorok méltóságteljes sorainak: milyen volt a szépségápolás Rómában, de a latin irodalom ismerete azt mutatja, hogy a költők és írók nem jártak mindig cothurnus-ban, s nemcsak fegyverről és vitézről éne-

<sup>15</sup> Vö. Mudrák József: *A Debreceni Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának története*. 52.

<sup>16</sup> Pap Károly (1872–1954), ld. még: Imre László: *Pap Károly (1872–1954)*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012. (A Debreceni Egyetem tudós professzorai 2.); Vincze Tamás: Adalékok Pap Károly tanári portréjához. In: *Gerundium: egyetemtörténeti közlemények*, Vol. 6 nr. 1-2 / 2015. [http://gerundium.lib.unideb.hu/file/7/560e2ca81f7cf/szerzo/12Vincze\\_Tamas.pdf](http://gerundium.lib.unideb.hu/file/7/560e2ca81f7cf/szerzo/12Vincze_Tamas.pdf) (Letöltve: 2018. 07. 20.)

<sup>17</sup> Beöthy Zsolt: *A magyar nemzeti irodalom történeti ismertetése*. (1877) Hiv: Pintér Jenő *Magyar irodalomtörténete*. Tudományos rendszerezés. Hetedik kötet: A magyar irodalom a XIX. század utolsó harmadában. Budapest, 1934, 182. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/MagyarIrodalom-magyar-irodalomtortenet-1/magyar-irodalomtortenet-pinter-jeno-5116/7-a-magyar-irodalom-a-xix-szazad-utolso-harmadaban-2239/a-kozerdeku-irodalom-2356/beothy-zsolt-23AC/> (Letöltve: 2018. 07. 20.)

keltek. Asszony volt Rómában, s ha asszony volt, szépségápolásnak is kellett lennie.<sup>18</sup>

A képzeletet foglalkoztató magánéleti adalékok filológiai mérlegelés után történő felhasználása *A csekei monológ* kapcsán is megfigyelhető. Szabó Magda minden bizonnyal hallgatta Pap Károly előadásait egyetemi évei alatt, professzorának Kölcsey Ferencről írott könyvét is ismerhette. Pap Károly professzor önálló kötetei közül azért említem egyedül Kölcsey monográfiáját (*Irodalomtörténeti vonatkozások Kölcsey leveleiben*. Debrecen, 1911), mert ennek bizonyítható jelentősége van *A csekei monológ* kapcsán. Azon túlmenően, hogy az ifjú Szabó Magdát az egyetem irodalomtörténésznek neveli, lelkes filosznek (aki tehát érti és ismeri mind az ókori, mind a magyar klasszikusokat, tisztában van a filológia alapvető szabályaival, gyakorlatból ismeri a pozitivizmust és a szellemtudományokat, alkalmazza a magánéleti adalékok felhasználását a kutatásban), konkrétan megnevezhető egy forrás is (Kölcsey-levelezés), amelyből esszéje építkezik. A monológ „magánéleti adalékai”-nak forrása a (Pap Károly által is tanított, kutatott, és kiadott) Kölcsey-, illetve a Kazinczy-levelezés, amely így joggal tekinthető *A csekei monológ* egyik metatextusának. Az egyik leginkább felismerhető, Szabó Magda által felhasznált levél az, amelyet 1810-ben Szemere Pál írt Kazinczy Ferencnek, amelyben Berzsenyi Dániellel való első találkozásukról számol be.<sup>19</sup> Berzsenyi és Kölcsey később elhíresült „kritika-vitájának” – amelynek „eredményeképpen” Berzsenyi felhagy a költészettel – személyeskedő mozzanatai leginkább ebből a levélből érthetőek meg. Kölcsey monológjának megalkotásában Szabó Magda tehát releváns, filológiaiailag ellenőrzött, a magánélet szférájából (a magánlevelezésből) származó életrajzi információkat használ fel annak érdekében, hogy eme két kiváló költő emberi drámáját megragadja, úgy működtetve alkotói (írói) képzelőerejét, hogy az ne mondhasson ellent „nevelésének”, klasszika-filológusi szocializációjának és elveinek. *A csekei monológ* kijelentései többnyire visszakereshetőek – némelyek viszont inkább csak megalapozott következtetések, mint például Kölcsey vallomása önmagáról, miszerint: „Sosem láttam meztelen nőt.”

---

<sup>18</sup> Szabó Magda: *A római szépségápolás*. 1940. 3.

<sup>19</sup> Szemere Pál Kazinczy Ferencnek. 1810. 04. 27. *Kazinczy Ferenc Levelezése VII*, 398–408. Közzé teszi Váczy János.

## Szabó Magda és az irodalmi szerelem

„Ha van az írónak irodalmi szerelmi élete, az elemzéseiből kiderül.”

Az irodalomtörténész ars poetica után Szabó Magda ezzel a személyes, sejtető megjegyzéssel vezeti fel *A csekei monológ* ismertetését. Mivel a fülszöveg ama kijelentéssel zárul, miszerint minden esszéjét szereti, de a kedvence mégis *A csekei monológ*, nem nehéz arra következtetünk, hogy a „tiszták tisztája”, vagyis Kölcsey Ferenc mindenképpen Szabó Magda „irodalmi szerelmi életének” kitüntetett alakja. De hogyan is derül ki mindez az elemzésből?

Roland Barthes *Az olvasásról* című előadásában az olvasás során jelentkező vágy háromféle típusát különíti el.<sup>20</sup> Az első, amikor az olvasó *fetisizálja a szöveget (örömét lelve a leírt szavakban)*. A második *metonimikus* élvezet, amely akkor lép működésbe, amikor az olvasó nem bírja abbahagyni az olvasást, és szinte felfalja (be akarva kebelezni) a szöveget. A harmadik vágytípus nem jelentkezik minden olvasónál: ez az írás vágya, hogy mi magunk is írjunk. Nem feltétlenül olyat, mint az éppen olvasott szöveg, hanem egyszerűen csak írunk valamit. Azzal, hogy Barthes bevezeti a vágy fogalmát a befogadás megértésébe, egyenesen vezet el *az olvasás erotikus* jellegének felismeréséhez. Míg az olvasás örömforrás, szociális, megragadható, addig a *gyönyör* aszociális, egyéni, szubjektív, nem átruházható, az irodalomelmélet nyelvén nem lehet róla beszélni, vagy ha igen, az túl van az irodalomtudományon.

Ha Szabó Magda intencióját az író irodalmi szerelmi életéről a barthes-i fogalmak segítségével kívánjuk megközelíteni, akkor *A csekei monológ*ot, amelyben az író egy történetileg ismert szituációt újraalkotva szólaltatja meg Kölcseyt, az aszociális gyönyört újraírásként megnyilvánuló, írói *performativitásként* ragadhatjuk meg. Az újraírás eme olvasás közben támadó harmadik típusú vággyal rokon: Szabó Magda irodalmi szerelmi élete nem csupán a kedvelés, tetszés szinonimája, hanem az alkotó újraírásé, a *monológ* segítségével történő belehelyezkedés aktusának jelölése. A tanulmányokat, esszéket tartalmazó kötet címadó írása, ahogyan azt a címe sejtetni engedi, a Csekén (ma Szatmárcseke) élt Kölcsey Ferenc monológja. A monológ igazi határátlépés: az író eszköze, műfaja, maga a szerelmi vallomás: a kedvencsel való azonosulás.

*A csekei monológ* másik metatextusa Kölcsey Ferenc Berzsenyi Dánielről írt emlékbeszéde.<sup>21</sup> Az ehhez kapcsolódó szituáció a következő: 1836. november

---

<sup>20</sup> Vö. Roland Barthes: *Az olvasásról*. Ford. Babarczy Eszter. In: uő. *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996. 56–66.

<sup>21</sup> Emlékbeszéd Berzsenyi Dániel felett. *Olvasatott a M. T. Társaság V. közülésében szept. 11. 1836.* Kölcsey Ferenc Összes Művei, I. Szerk. Szauder József és Szauder Józsefné, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960. 723–733.



11-én, miközben Pesten, az Akadémián (az Akadémia V. közgyűlésén) Helmecezi Mihály felolvassa a magyar tudósok előtt Kölcséy Ferenc emlékbeszédét a februárban elhunyt Berzsenyi Dániel felett, eközben Csekén, mindezzel egy időben, ehhez kapcsolódva, a négy fal között, Kölcséy Ferenc *magánbeszédet* mond (magával beszél, magában beszél, monológot folytat, monologizál) a februárban elhunyt Berzsenyi Dániel felett. Az egyes szám első személyű beszéd egy ponton különös fordulatot vesz: a beszélő megszólítja Berzsenyit, amivel a képzelt monológ egy képzelt *párbeszédbe* (dialógusba) vált át.

Bahtyin szerint a monológ sem más mint dialógus: a beszélő és a megszólított közötti személyi egybeesés esetében csupán a szerepek megkettőződéséről van szó.<sup>22</sup> Amikor Kölcséy Berzsenyihez, Berzsenyivel beszél, az a szerepek megkettőződésének folytatásával lehetséges: hiszen Berzsenyi halott, nincs jelen, nem beszél – éppen ez a hallgatás, Berzsenyi hallgatása, illetve halála mint válasz indítja el, provokálja ki Kölcséből végső soron a párbeszédbe váltó monológot is: „elnémultál, és én a némasággal nem tudok mit elkezdni”. És mivel a monológ írója Szabó Magda, ezért a szerepkettőzés ezen a síkon is megtörténik, ő maga Kölcséy némaságát szólaltatja meg.

A *monológ* kifejezés értelmezésére három nyilvánvaló lehetőség kínálkozik. 1. A mű címe már a *címében* tartalmazza műfaji kódját: a paratextualitás *műfaji paktuma* (Genette) az olvasóra bízta, hogy ezt a kódot, mint olvasási (használatba vételi) utasítást (vagy ajánlást) hogyan is használja előzetesen, és majd a szöveg olvasása után minek tekinti (a monológ mint modalitás, retorika, mint műfaj, mint egyszemélyes dráma, mint utolsó képzelt beszélgetés stb.). A cím és a szöveg viszonya mindenképpen dinamikus: a monológ dialógusba vált át és a monológ egyben dialógus is. A monológ reflektálttá teszi a metatextus műfajiságát: az emlékbeszéd az őszinte beszédre alkalmatlannak nyilvánítódik, amely miatt tényleges funkciója (emlékállítás) kétségbe vonódik: „Egyébként új műfajt alkottam: epitáfium és apológia. Epilógia. Apotáfium. Áfium.” – mondja Kölcséy, vagyis a monológ éppen törli, kiiktatja az ismert műfajiságot. 2. A monológ Szabó Magda regényeinek egyik jellemző regénytechnikai eljárása.<sup>23</sup> Vagyis a szöveg a Szabó Magda regények szövegvilága felé is nyitott –

<sup>22</sup> Vö. Mihail Bahtyin: *A beszéd műfajai*. In: Kanyó Zoltán-Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1988. 261.

<sup>23</sup> „A Freskó 1958-ban jelent meg, és az ötvenes évek végének egyik legnagyobb könyvsikere lett. [...] új, az eddigi magyar realista regényhagyománytól eltérő formát talál: újra felfedezi a belső monológot, az immár félévszázados, de Magyarországon igen gyér hagyományú regénytechnikai eljárást. A Freskó megjelenésének idején ez a regénytechnika valószínűs revelációnak hatott.” Vö. Erdődy Edit: *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*. In: *Salve scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*.

architextusai (műfaji/beszédmódbeli stb. értelemben véve) első körben sokkal inkább ott találhatóak. 3. A kötet egésze kapcsán lehetséges jelentéstulajdonítások is érdekesek. A kötet írásai két fejezetbe szerveződnek: *Ave* (Isten hozott) és *Vale* (Isten veled). A szöveg ez utóbbiak, azaz a búcsúzó írások, nekrológok között található, amivel kötet- és fejezetzáró funkciót egyaránt betölt, mind befelé, a kötet belső szövegvilága, mind kifelé, a Kölcsény-szövegvilág számára is megnyitva a monológot, mintegy ezzel véve búcsút a „tiszták tisztájától”.

## Szabó Magda Kölcsényt olvas

„megpróbáltam rekonstruálni, mi járhatott az eszében [Kölcsénynek]  
a halott Berzsenyi akadémiai búcsúztatása idején  
– a szöveget ő írta, de más olvasta fel,  
ő nem mozdult el akkor már Csekéről, ahol lakott”

Ki is olvassa Kölcsényt: az író vagy az irodalomtörténész Szabó Magda? Ki a megszólaló én, aki azt mondja a fülszövegben: „megpróbáltam rekonstruálni, mi járhatott az eszében Kölcsénynek”? Minek is tekintsük *A csekei monológot*? Irodalomtörténeti esszének vagy inkább szépirodalmi műnek – amely történetesen egy monológ?

A szövegnek Szabó Magda korábbi esszéitől való eltérése még akkor is szembeötlő, ha az *esszé* műfajának határai igen csak tágasak, és a szöveg közvetlen mediális kontextusa, vagyis a tanulmányokat és esszéket tartalmazó kötet egésze is így definiálja. Kézenfekvőnek tűnne azt állítani, hogy az irodalomtörténész szerző – ahogyan ő mondja –, a szöveget feltáró nyomozómunkája során nem volt képes filológiai tekintetben is igazolni állítását, és ezért nem állíthatott fel a megszokottól (mondjuk a kánontól) eltérő tételt. Ehelyett inkább az író szerzőre bízta a munkát, aki megpróbálta a maga (jól bevált és a regényeiben nagy sikerrel használt) írói eszközével, vagyis a fiktív monológ alkalmazásával rekonstruálni azt, ami rekonstruálhatatlan, ami tudományosan illegitim, mert filológiailag igazolhatatlan volt. Vagyis az irodalomtörténész Szabó Magdát legyűrte volna az író Szabó Magda? Kölcsény olvasásából így születve meg kedvenc írása („esszéje”), amely tanulmány vagy értelmező elemzés helyett sokkal inkább azt mutatja, ahogyan Szabó Magda *Kölcsényt ír*?

Igen és nem. Szabó Magda filológusi nyomozómunkája során megtalálta az állításához szükséges információkat. Vagyis nem nagyon van olyan állítása

---

Griffes Grafikai Stúdió, 2002. [http://dia.pool.pim.hu/xhtml/\\_szakirodalom/szabo\\_m\\_er-dody\\_realista\\_hagyomany\\_es\\_belso\\_monolog\\_szabo\\_magda\\_muveiben.xhtml?\\_ga=1.215745169.780551192.1504604623](http://dia.pool.pim.hu/xhtml/_szakirodalom/szabo_m_er-dody_realista_hagyomany_es_belso_monolog_szabo_magda_muveiben.xhtml?_ga=1.215745169.780551192.1504604623) (Letöltve: 2018. 07. 20.)



ennek a szövegnek, amely filológiailag ne volna igazolható. Tehát írhatott volna tanulmányt a korszak legnagyobb formátumainak, Berzsenyi Dánielnek és Kölcsy Ferencnek a vitájáról, az ezt övező legendákról, az életre szóló haragról, Berzsenyi költői elhallgatásáról, halálba vivő betegségéről.<sup>24</sup> Mégsem ezt tette. Inkább megalkotott egy fiktív szituációt (mi járhatott Kölcsy fejében), a legkevésbé tudományos szövegalkotó eljárás és műfaj alkalmazásával, amire semmilyen irodalomtörténeti rekonstrukció nem vállalkozhat, ebben konstruálva meg a filológiailag egyébként igazolható állításokat.

Miért? Az egyik válasz írói. A szituáció emberi-írói drámai lehetőségeket rejt: két ragyogó elme összevész, amelynek hatására korának legnagyobb ódaköltője nem is ír több verset. Az emlékbeszéd elhangzásakor Kölcsy nincs jelen, nem ő olvassa fel az általa írt emlékbeszédet Berzsenyi felett. Valami nem stimmel, valami továbbra is el van hallgatva, azaz a halál sem hozza el a feloldozó megbékélést. Ahogyan a szituációt elemző irodalomtörténész fogalmaz: „A vallomás és a kiengesztelődés eseménye így retorikai teljesítménnyé válik, a valódi kiengesztelődést pedig Kölcsy a nemzeti emlékezetre bízta.”<sup>25</sup> Ahogy az író Szabó Magda fogalmaz (Kölcsy hangján, ironikus önreflexióval): „jó ízlésű ember nem vállalkozik ilyenre, aki egyszer ledöfött valakit, csak a bécsi operában áll oda a tetemhez elsírni”. A másik válasz *filológiai*: felhasznált információinak jellege (mondjuk így), magántermészetű – hiszen leginkább a Kölcsy (és a Kazinczy)-levelezés nem nyilvánosságnak szánt szövegeiből származnak. A dilemma világos: mivel nyilvánosan nem lett elmondva (csak az ismert diskurzusok – az elmélet vagy a kegyeleti emlékbeszéd nyelvén), ezért továbbra sem mondható el az ismert diskurzusok nyelvén. Mindez ugyanakkor egy filológiailag igazolható (szövegszerű) dologból: azaz a levelezés információi alapján konstruálódik, megalkotva a teljes beszédet – amely a nyilvános emlékbeszédből és a nem nyilvános, nem hivatalos monológból áll össze. Közben minden tartalmi elem valóságos (filológiailag igaz), az egész mégis fiktív, akár így is lehetett volna. Ez a válasz arra a kérdésre is, hogy *mi* az az állítás, és *honnán* származik, amelyet – a filológus – nem tud igazolni – vagy ha tudja is, nem mondhatja el egy professzionális értelmezésben. Pontosan azt (vagy olyasmit), amit Kölcsy sem mondhat el nyilvánosan.

<sup>24</sup> Merényi Oszkár: *Berzsenyi Dániel (1776–1836) betegségei és halála*. Orvostörténeti Közlemények, 87–88, 1979, 243–248. Ponticulus Hungaricus, [http://members.iif.hu/vi-sontay/ponticulus/rovatok/limes/merenyi\\_berzsenyi.html](http://members.iif.hu/vi-sontay/ponticulus/rovatok/limes/merenyi_berzsenyi.html) (Letöltve: 2018. 07. 19.)

<sup>25</sup> Z. Kovács Zoltán: Berzsenyi és Kölcsy: egy kapcsolat rövid története. *Kortárs Online*, 2013/10. <http://www.kortaronline.hu/archivum/2013/10/arch-berzsenyi-kolcsy.html> (Letöltve: 2018. 07. 19.)

A szituáció gyanakvásra (tehát hermeneutikai nyomozásra) késztető: Kölcsey nincs ott az Akadémián, nem olvassa fel emlékbeszédét nyilvánosan, ami elmondható, az Helmeczi Mihály hangján hangzik el tőle, tehát valami el van hallgatva, kihagyások vannak a szövegében, a valós motivációk, vagy azoknak egy része feltáratlan. („Ha elmondhatom a teljes igazságot a részletekkel együtt, talán még vállalom is” – mondja magában Kölcsey.)<sup>26</sup> A felolvasás nyilvános eseményével szinkronban elhangzó másik beszéd ezért a nyilvánosan kimondhatatlan, elhallgatott tényeket rendezzi egy alternatív narratívába: gondolatban, Kölcsey fejében.

Mindennek a tétje a *mítoszteremtés* (az utókornak) és *demitologizálás* (a bennfentes kevesek számára), amely szándék, talán meglepő módon, mindkét szereplőre kiterjed. Kölcsey nem csak a nyilvános Berzsenyi-narratívát, de a róla (Kölcseyről) alkotott elképzeléseket is dekonstruálja. A monológ aszimmetrikus párbeszéde mint epifátum és apológia ugyanakkor egy elmaradt dialógus lefolytatása, *vezeklés* is egyben.

A monológ alapvető szövegszervező eljárását a kettősségek, dichotómiák, oppozíciók (színe és visszája, fej és írás, elmondható és el nem mondható, itt és ott, írás és beszéd, kanonikus és nem kanonikus, paraszt és isten, tudós és zseni stb.) tematikus és retorikai alkalmazásai és azok összjátéka biztosítja. Mit tartalmaz ez a kettős, Berzsenyi és Kölcseyt egyaránt érintő demitologizálás? Ilyen például (és itt meg kell jegyezmem, hogy miközben Szabó Magda egy írói vetélkedés dokumentálható mozzanatait ábrázolja plasztikusan, óhatatlanul támadhat bennünk az a benyomás, mintha mindez a legkevésbé sem volna egyedi és korszecifikus): az *irigység és a káröröm*. Az írók valójában örültek Kölcsey kritikájának:

[...] titokban mindenki el volt ragadtatva [...] boldogok voltak [...] az író kaján olvasó, ha nem róla van szó; [...] akinek pénze van, birtoka van, szép családja van, közönsége van, hát mije legyen még? Legalább üssék meg. Az írók egy percre se hitték, hogy akkora tehetség vagy. [...] Hát honnan áradt belőled annyi csoda sor és gondolat, mikor olyan primitív vagy, hogy alig találtunk témát az asztalnál?

Ilyen a *költői mítoszrombolás* szándéka: „az én recenzióm óta egy bálvány-nyal kevesebb”; a nem titkolt személyes ellenérzések és *megvetés*: „Mit szerettem volna rajtad, önmagad cáfolatát?”; a *személyisértő demitologizálás* szán-

<sup>26</sup> Itt és a továbbiakban az idézet forrása: Szabó Magda: *A csekei monológ*. Digitális Irodalmi Akadémia, [http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00059\\_kv.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00059_kv.html) (Letöltve: 2018. 07. 20.) In: uő. *A csekei monológ*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

déka (amely szerint Berzsenyi egy kolbászevő paraszt volt kinézetre és nem Pannon isten):

Látlak halottan, a ravatalon, körötted sírnak, magyar ruhában fekszel [...] nincs szemfedeled, hanem szalámival vagy letakarva, lábadtól a félig nyílt szemedig szalámival. Abszurd ez a látomás, gusztustalan és dekomponált, kétszáz év múlva egy újra felfedezett Schiller valamelyik rossz ízlésű epigona talál majd ki ilyet a színpadon, egy szalámis halottat, a fején babérkoszorú. [...] Mikor találkoztunk, azt gondoltam, ha nem volna a konyhátokon a csülkös bableveshez hozzávaló, te megfőzted az étel kedvéért a babérkoszorúdat.

A *hivatal utálata*: „Elborzaszt, mennyire nem szeretem az írókat. [...] Milyen szerencsétlen hivatal, költőnek lenni!”; a *férfiasság hiánya*: „Én sose láttam nőt egészen meztelenül, nem is törekedtem erre [...] lenéztem mindig a jellegzetes kollégiumi durvaságot”; az *elmélet* (irodalomelmélet) és a *praxis*, a *poéta* és a *versificator* különbsége: „Én hivatásos esztéta vagyok, te zseni, túl tételen, elméleten, elveken, mit ártottad magad a halandók mesterségébe. [...] Aki akkora költő, mint te vagy, az érezheti az irodalomelméletet fűrészpornak, és unhatja a vitákat is.” A *generációs szempont* megjelenítése: „mindenki elpusztul, aki fél a fiataloktól” [14 év van közöttük]. És mindez együtt:

Most már ott vagy az örökkévalók között, szép sávós abrosszal asztalt terítettél, kolbásszal kínálsz a többi üdvözlöt, és most már tudod, hogy csak a te életed volt igazán élet, mert két szemed volt, számtalan dajnákat megöleltél, jókedvedben átugrottad az asztalt, szép voltál, férfias, erős, szerettek, volt családod, és furcsa módon, holott utáltál minden elméletet, éppúgy az irodalomba pusztultál bele te is, ahogy én fogok.

Mindez a szóba jöhető diskurzusok – az elmélet vagy a kegyeleti emlékbeszéd – nyelvén aligha mondható el így. Ha viszont nem így van elmondva, akkor pedig aligha hihető – ezért továbbra sem mondható el az ismert diskurzusok nyelvén. Mindezt az teszi lehetővé, hogy Kölcsey sohasem mondja el az emlékbeszédet: az első pillanattól fogva *mindig valaki más* beszél helyette. Mindig más-más hangon, más-más értelmezői (fel)olvasásban (mindig más-más tolmácsolásban) hangzanak el az általa leírt szavak. Előbb Helmeczi Mihály hangján, vagy Szabó Magda szövegeként Kölcsey hangján a mindenkori befogadó szeme/füle előtt. Mindez arra is rámutat, hogy nincs mit felidézni, nincs olyan referencia, amelyhez igazodni lehetne – a beszélő nem mondja el a beszédet, ezzel ab ovo csakis az értelmezői előadást téve lehetségessé. Ugyanakkor az

is nyilvánvalóvá válik, hogy egyszerre minden nem mondható el, mert nincs egyetlen és egységes történet: *elmondások*, *történetek* vannak, mind egyszerre, egyazon pillanatban, egyenlő érvénnyel – temporálisan végtelenítődve. Azzal, hogy a szerző nem olvassa fel a szövegét (amely egy ünnepi beszéd) – olyan nyilvánvaló *distanciát* teremt, amely kikerülhetetlenné teszi a leírt szavak és az el nem mondott szavak közt támadó csöndbe való behatolást. A ki nem mondott, csak elgondolható meghallását. A filológus észleli a különféle nyilvánossági regiszterek közötti ellentmondásokat, ennek feloldhatatlan dilemmáját, az író pedig meglátja ebben az emberi drámát (és a saját írói tapasztalataival való hasonlóságokat is akár).

A monológ nem kanonikus irodalomtörténeti műfaj. Kölcsey monológia nem rekonstruált beszéd, hanem fikció. Fogalmunk sincs, mi járhatott Kölcsey fejében a Berzsenyi-émlékbeszéd elmondásakor. Kérdéses, hogy az esszé igen tág határai közé befér-e még *A csekei monológ*? Szabó Magda szerint igen: ide helyezi, irodalomtörténeti tanulmányai és esszéi közé, ráadásul kitüntetett szerepbe. Leginkább talán morális tanulságai miatt: „Szegény bűnösök vagyunk valamennyien – mondja az író Szabó Magda –, de a legkeservesebben akkor vétünk, mikor jót akarunk, sterilen jót, az igazságtalanságig, a pusztító tévedésig vezető csak valóban jót.”

## FÜGGELÉK

[Fülszöveg]<sup>27</sup>

Az író másképpen olvas, mint az olvasó, mert tudja, hogyan jött létre a mű, nemcsak a szöveg színét érti meg, a visszaját is, hiszen ő maga is alkotó.

Egész életemben a könyv volt betegség idején az orvosság, irodalompolitikai hajótörésben mentőcsónak, a béke ritka óráiban gyönyörűség. Minden érdekelt, ami betű, egy-egy mű belső üzenetének feltárása is, a nyomozómunka, amelyet a szerző megkérdezése nélkül pusztán az elébe került szöveg értelmezésével végez. Az Egyetem irodalomtörténésznek nevelt, jövődöbéli esztéták vagy szövegkutatók között képzelte el a helyemet, s tulajdonképpen csak későbbi írásaim arányában tévedett, mert e mostani könyvem a negyedik esszékötetem, s a valaha tanult szabályokat sem sértettem meg: csak úgy állítottam fel a megszokottól eltérő tételt, ha filológiai tekintetben is tudtam igazolni. Első esszékötetem fogadtatása eldöntötte, érdekli az olvasót a hajdani vers

<sup>27</sup> Szabó Magda: *A csekei monológ*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999. Ennek hosszabb szövegváltozata, amelyet szintén használtam: [https://bookline.hu/product/home.action?v=\\_&id=27743&type=22](https://bookline.hu/product/home.action?v=_&id=27743&type=22) (Letöltve: 2018. 07. 18.)

vagy alkotó friss elemzése; azt is, vizsgáljam különös gonddal a sztereotíppá mitizált iskolai anyagot, hátha más írói arckép fordul korunk felé, mint amikor Jókai fantazmagóriának gyanított látomásai még nem tudták cáfolni a támadóit, pedig a műanyag és az úrutazás, sőt Habsburg Ottó nemzetünk iránt számtalanszor igazolt szimpátiája éppúgy ott van a Jövő század regényében, ahogy a soha figyelemre nem méltatott kisregényekben a diadalmas nőmozgalom. A második esszékötet útja nyílegyenesen vitt el a Vörösmarty-monográfiáig, *A lepke logikájá*-ig, s talán a negyediket, *A csekei monológ*-ot se volt felesleges megírnom, mert az első világháború irodalmunkon belüli értékelésével szomorú adósságban vagyunk, nem árt újra kézbe venni, mit írtak a kortárs írók 1914-ről.

Ha van az írónak irodalmi szerelmi élete, az elemzéseiből kiderül. Kölcsey, a tiszták tisztája, a mester, valamikor úgy értékelte kollegáját, Berzsenyi Dánielt, hogy tiszta búza helyett sok az ocsú lírai szemléletében. Berzsenyit, mint egy rosszul elhelyezett karateütés, teljes inaktivitásba dermesztette az ellenségesnek ítélt hang, amely csak közös szerelmük, a magyar líra hangvétele érdekében volt elutasító, sajnos, nem várt eredménnyel: írótársa mint költő, befejezte pályáját. Mire Berzsenyi halott, Kölcsey már tudja, hogy tévedett mint esztéta, mint kortárs. Megpróbáltam rekonstruálni, mi járhatott az eszében a halott Berzsenyi akadémiai búcsúztatása idején - a szöveget ő írta, de más olvasta fel, ő nem mozdult el akkor már Csekéről, ahol lakott.

Minden esszémet szeretem, de a kedvencem *A csekei monológ*. Szegény bűnösök vagyunk valamennyien, de a legkeservesebben akkor vétünk, mikor jót akarunk, sterilen jót, az igazságtalanságig, a pusztító tévedésig vezető valóban csak jót.



# MÓDSZERTAN





Tóth Mercédesz

## **Az *Abigél* taníthatósága a drámapedagógia módszereivel**

Tanulmányomban Szabó Magda *Abigél* című regényét vizsgálom meg egy új és napjainkban népszerű megközelítésmód, a drámapedagógia segítségével. Célom, hogy Szabó Magda életműve a mai gyermekekhez is eljusson és megszólítsa őket. Úgy gondolom, napjainkban ez az egyik olyan módszer, amelynek használatával a pedagógus elősegítheti, hogy a korábbi századokban keletkezett klasszikus irodalmi alkotások megszólítsák a kor gyermekét. A XXI. századi gyermek olyan gyorsuló világban él, hogy számára a frontálisan közvetített információáradat nem válik maradandó tudássá. Szükségessé válik, hogy a kíváncsiságukat, a tanulásukat s tudásuk gyarapítását más szemszögből közelítsük meg. Gondolkodjunk el azon, mire van szüksége a mai fiataloknak egy irodalomórán! Mi az, ami hasznosabb lesz számukra? Ismeretet közvetítsünk vagy gondolkodni tanítsuk őket, esetleg a személyiségüket fejlesszük? Merengjünk el azon is, egyáltalán mi az irodalom, s mi a szerepe! A felvetett gondolataimat nem kívánom részletezni, mivel ez más területre vinne minket, mint a konferencia s a kötet témája. Tanulmányomhoz úgy használtam fel az *Abigél* című regényt, hogy ne elméleti megközelítésből foglalkozzak vele, hanem gyakorlati oldalról forduljak a műalkotáshoz: gondolatsorom olyan ötleteket kíván felmutatni, ami szubjektív véleményem szerint az iskolai oktatásban felhasználható. A drámapedagógiában rejlő lehetőségekről a szakirodalom és sok jó gyakorlati példa is számot ad, így bízom benne, az általam kitalált ötletek is használhatók az oktatás, a nevelés során.

### **Drámapedagógiai elemek felhasználása**

A drámapedagógia magyarországi megjelenése az 1970-es évekre tehető. Az idők folyamán legismertebbé a drámajátékok váltak, melyeket nemcsak a drámapedagógusok, hanem egyéb szakemberek (a nagyközönség) is alkalmaznak munkájuk során. Olyan játékokat, gyakorlatokat használnak, melyekhez nem kell különösebb előképzettség, mégis ezeknek köszönhetően színesebbé, változatosabbá tehetik az órájukat. Különböző tantárgyak estében is használható a módszer, mégis úgy vélem, a magyarórákon jelenik meg leggyakrabban.

A következőkben olyan játékokat, konvenciókat, ötleteket villantok fel tanulmányomban, amelyeket minden órán lehet alkalmazni, hogy színesítsük,

élményszerűvé, tapasztalativá tesszük a tanultakat. A drámajátékokat az adott tantárgyhoz, tananyaghoz alakíthatjuk, s az alkalmazottá tételek legtöbb esetben csak a tanár fantáziáján múlik. Az általam kitalált ötletek Szabó Magda *Abigél* című regényéhez készültek, de kis módosítással bármelyik irodalmi alkotásnál alkalmazhatóak. Fontos megjegyezni, hogy gyakorlati példáimmal a 11-12. évfolyamos tanulókat kívánom megszólítani, megcélozni. A diákok előképzettségéhez annyi szükséges, hogy házi olvasmányként már találkozzanak a regénnyel, ezenkívül nem kell semmilyen drámás előképzettség, drámabeli jártasság ahhoz, hogy az általam kitalált feladatok, játékok, technikák működőképesek legyenek a gyermekeknél. A pedagógus részéről viszont nagyfokú felkészültség, előképzettség szükséges ahhoz, hogy a tanítási dráma vagy a szakértői dráma metodikájával dolgoztassa fel a regényt, ezért a komplex drámaórákat azoknak ajánlom, akik rendelkeznek drámapedagógus végzettséggel/drámapedagógiai képzettséggel, vagy van saját, megélt tapasztalatuk, gyakorlatuk és átfogó elméleti tudásuk e módszerről. Az *Abigél* feldolgozására 3-5 tanítási órát szánnék, attól függően, hogy teljes egészében drámás módszertanra (tanítási dráma, szakértői dráma) építve dolgoznám fel a művet vagy csak egy-egy elemként csempészném bele az órámba. A komplex drámaórákhoz elengedhetetlen például a kontextus jó kidolgozása, hiszen ez indítja el a drámánkat, aztán el kell érnünk, hogy diákjaink szereplőként bevonódjanak a dráma világába, így ez hosszabb időt vesz igénybe, mint egy egyszerű játék, gyakorlat alkalmazása. Ha egy-egy részfeladatként alkalmaznám a dráma módszerét az *Abigél* feldolgozásához, akkor természetesen a konstruktivista pedagógiai szemléletre építve más tanítási módszereket, kooperációra épülő tanulásszervezési módokat, tanulási-tanítási munkaformákat is felhasználnék. Például a problémaalapú tanulás, a Kagan-féle kooperatív tanulás, a projekt módszer, s munkaformák tekintetében a csoportmunka, páros munka, egyénre szabott munka.

A *Jut eszembe...*<sup>1</sup> c. asszociációs játékot az óra elején javaslom alkalmazni, hiszen a gyermekek előzetes tudását fel tudjuk mérni a játékkal, mivel a diák csak akkor tud válaszolni, ha valamilyen formában találkozott már a művel. Az *Abigélről az jut eszembe, hogy* mondat lehetséges folytatásai: Matula, Szabó Magda, iskola, kollégium, barátság, kirekesztés, árvaság, szökés, Gina és így tovább. A játékot a feldolgozás elején, új anyagrész bevezetőjénél, azaz új ismeretet feldolgozó óra keretében, a ráhangol(ód)ás fázisában javaslom alkalmazni.

<sup>1</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. Budapest, Marczibányi Téri Művelődési Központ Kezesség Színházi Nevelési Központ, 1993. 47.

A *Ki vagyok én?*<sup>2</sup> c. játéknál a pedagógus minden diák hátára egy papírcetlit ragaszt, amelyen egy szó áll, ezután a játékosok elindulnak, egymásnak kérdéseket tesznek fel, s a választ meghallgatva ki kell találniuk, hogy mi van a hátukra írva. Ennél a feladatnál nemcsak személyek nevét írhatjuk a cetlikre, hanem tárgyakat, helyszíneket, épületeket stb. Az *Abigél* kapcsán például a regényben szereplő neveket (Abigél, Gina, Torma Gedeon, Kőnig tanár úr, Zsuzsanna, Kalmár Péter, Kis Mari, Mimó néni stb.) írjuk a cetlikre, s a diákoknak úgy kell feltenni egymásnak kérdéseket, hogy rájöjjenek, milyen karaktereket is alakítanak. A játéknak különböző változatai léteznek, amelyek közül válogathatunk, hogy ne mindig ugyanúgy játsszuk. Ugyanerre a feladatra alkalmas a *Ki van a hátamon?* c. játék is. A játékot lehet alkalmazni az óra elején ráhangolásként, a mű felelevenítéseként, de a szereplők jellemzésénél, a jellemek mélyebb megismeréseként a jelentésteremtés fázisában is használhatjuk bevezető feladatként.

A *Képerces önéletrajz*<sup>3</sup> c. játékot a jellemek kidolgozásánál alkalmazhatjuk, de ezzel a feladattal számonkérést is véghez tudunk vinni, hiszen egy-egy szereplő nevében kell a gyermekeknek bemutatkozni, azt pedig csak az tudja megtenni, aki valóban jól ismeri a művet. Minden diáknak adunk egy szereplőt – az sem baj, ha az osztályban többen kapják ugyanazt a karaktert, ez esetben részletesebb kép alakul ki róla –, s össze lehet hasonlítani az elkészült „önéletrajzokat”. Ez a feladat hasznos lehet abból a szempontból is, hogy felmérjük, a diákok mennyire engedik el a fantáziájukat, mennyire tudnak azonosulni a figurával. A játékot az új ismereteket feldolgozó, alkalmazására szolgáló és megszilárdító óra vagy az ellenőrző óra során (pl. témazáró előtti ellenőrzésként, összefoglalás egyik feladataként) javaslom alkalmazni, emellett a szóbeli feleltetést is kiválthatjuk ezzel a feladattal. A szereplők, jellemek megismerésére, mélyebb megértésére ajánlom felhasználni az óra jelentésteremtő fázisában.

A *Szobrász*<sup>4</sup> c. drámajáték alkalmas arra, hogy a regény egy-egy jelenetét, felvetett témáit, problémáit megjelenítsük. Az eredeti játékleírás szerint párokban kell dolgozni, de ezen lehet változtatni, hogy az egész csoport együtt játssza a játékot. Ebben az esetben kiválasztunk egy szobrászt, aki a többieket mozgatja. A párok esetében egyikük a szobrász, a másik fél értelemszerűen az „alapanyag”. A témát adhatja a pedagógus (a kirekesztettség, a szerelem stb. szobrát kell megalkotni), de rábízhatjuk a diákokra is. Ha nem a tanár választja a megadott témát, akkor játszhatjuk úgy is, hogy a többieknek kell kitalálni, mit

<sup>2</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. 46.

<sup>3</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. 49.

<sup>4</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. 34.

is ábrázol az elkészült szobor. Ebben az esetben például azt adjuk instrukcióként a „szobrásznak”, hogy az *Abigél* c. regényből készítse el „műalkotását”. Érdekes és hasznos az elkészült alkotásokat kielemezni, esetleg továbbgondolni, átformázni. E játékot vagy ráhangolásként, vagy a jelentésteremtés fázisában javaslom alkalmazni. Az óra elején akkor ajánlom, ha egész órán az adott jelenettel, problémával foglalkozunk: ebben az esetben ugyanis érdemes minél több szemszögből megvizsgálni, megjeleníteni, értelmezni, majd továbbgondolni a felvetett témát, így ez egyben már át is vezeti az órát a jelentésteremtő szakaszba. Ugyanakkor nem ajánlom ezt a játékot az *Abigél* bevezető óráján – azaz a legelső órán – alkalmazni, az legyen tényleg bevezetés, alapozás a mű értelmezéséhez, s inkább csak a második, harmadik óra keretében mélyedjünk el egy-egy jelenet, téma kifejtésébe, értelmének kibontásába.

A *Tabló*<sup>5</sup> c. játék szintén arra szolgál, hogy egy-egy részletet az egész csoportban meg tudjunk jeleníteni. A játék szabad mozgással indul, majd egy előre megbeszélt jelre meg kell állni, s megszabott időn belül, megbeszélés nélkül az egész osztálynak, csoportnak egy tablót/állóképet kell létrehoznia. Célszerű témákat, helyszíneket, helyzeteket megadni, de azt is lehet kérni a gyermekektől, hogy ábrázolják a regény szereplőinek viszonyrendszerét. Például Gina első találkozása a szobatársaival vagy osztálytársaival, Gina találkozása az igazgatóval, Gina búcsúja édesapjától, a teadélután Horn Mici házában stb. Mivel ez egy némajáték, amely beszéd nélkül zajlik, követheti szóbeli improvizáció is, ami ebből az állóképből indul ki. A játékot az óra elején ráhangolásként vagy a jelentésteremtés szakaszában egy-egy részlet, jelenet, téma kibontásánál bevezető feladatként ajánlom felhasználni.

A *helyzet kulcsa*<sup>6</sup> c. játékkal is az egész csoportot tudjuk dolgoztatni, ugyanis egy hallgatót kiküldünk a teremből, s a bent maradó diákok feladata, hogy rövid megbeszélés után beálljanak egy olyan állóképbe, amelyen egy fontos szereplő helyét üresen hagyták; például egy iskolai osztály állóképéből hiányzik a tanár vagy egy egyházi szertartásról a pap. A kiküldött tanuló feladata megtalálni a helyét, s amint azt elfoglalta, megmozdulhat az állókép. E játékot elsősorban a ráhangolás szakaszában javaslom alkalmazni. Felhasználhatjuk az *Abigél* bevezető óráján, hiszen az állóképek segítségével feleleveníthetjük a regény bizonyos szereplőit, helyszíneit, jeleneteit, s ezáltal fel tudjuk mérni, hogy a diákok mire is emlékeznek a műből. Alkalmazhatjuk viszont azon az órán is, amelyen a jellemekkel foglalkozunk – ott is bevezető, ráhangoló, motiváló

<sup>5</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. 42.

<sup>6</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. 62–63.

feladatként –, ez esetben kezdhetünk azon szereplő jellemének kidolgozásával, megértésével, akinek a helyét üresen hagyták a tanulók.

A *Keresd a közmondást*<sup>7</sup> c. játékot átalakíthatjuk úgy, hogy nem közmondással dolgozunk, hanem szállóigékkel, szólásokkal, versrészletekkel vagy jelen esetben a regényből veszünk ki egy karaktert, ismert helyszínt, jelenetet. Ebben az esetben a csoport megállapodik egy mondatban, majd annak szavait felosztják egymás között. A kitaláló kérdéseket intéz társaihoz, nekik pedig a rájuk kiosztott szót bele kell szőniük a válaszukba. Érdemes egymás után kétszer megkérdeznie ugyanazt a társát, hogy lássa, melyik az a szó, ami mindkét válaszban szerepel. Úgy is alakíthatjuk a játékot, hogy mindenki egyszerre „kiabálja” a kapott szót, s a kitalálónak ez alapján kell összeraknia a mondatot. Ezt a verziót továbbfejleszthetjük úgy, hogy a kitalálónak, miután rekonstruálta a kérdéses mondatot, meg kell neveznie, hogy a feladott mondattal társai a regény melyik momentumára, elemére utalhatnak. (Ezt a változatot leginkább az idősebb diákoknál tartom alkalmazhatónak.) Ilyen feladott mondat lehet például: „Magányosan állok az udvaron, hozzám szoktak fordulni segítségért.” (Megoldás: *Abigél* szobra.) vagy „Egy budapesti állami iskolából kerültem az árkodi egyházi iskolába.” (Megoldás: Gina.). E játékot is az óra elején, a ráhangolás fázisában, vagy egy téma, probléma bevezetőjeként, kiindulópontjaként javaslom alkalmazni.

A *Mondj egy történetet*<sup>8</sup> c. drámajáték alkalmazható a regény újraírásához, hiszen ebben a feladatban választunk egy mesélőt, aki elmeséli az *Abigél* történetét, méghozzá úgy, hogy társai bele-beleszólnak a meséjébe. A mesélő feladata az, hogy a társaktól kapott szót beépítse a narrációjába, méghozzá úgy, hogy az eredeti történet fő vonala, szűzsége megmaradjon. Ez a játék alkalmas a kreativitás, a fantázia fejlesztésére, mindemellett az improvizatív készséget, a szóbeli szövegalkotási képességet is fejleszti. Az *Abigél* záró óráján javaslom alkalmazni, hiszen ekkor már az egész mű feldolgozásra került, így megfigyelhetjük, hogy a meglévő ismeretek, a kreativitás, a fantázia és az improvizációs készség felhasználásával milyen és mennyire új történet bontakozik ki az eredeti szöveg fő vonalának megtartásával.

A *Király-bíró*<sup>9</sup> c. koncentrációt fejlesztő játékot kiegészíthetjük azzal, hogy aki téveszt, az kap még egy lehetőséget arra, hogy ne kerüljön az utolsó helyre: ha a pedagógus kérdésére tud válaszolni, akkor a helyén maradhat, ha nem, akkor az utolsó helyre kerül. A játéknak már az alapváltozata sem könnyű, hiszen

<sup>7</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. 44.

<sup>8</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. 44.

<sup>9</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. 30.

a játékosoknak figyelni kell a számokra (amik azonnal változnak, amint valaki téveszt), a ritmusra, a szabályokra (ha nem tartják be azokat, az tévesztésnek számít). Az átalakított változatban, ha téveszt, az adott játékosnak még egy kérdésre is válaszolnia kell, azaz ebben a játékban sokkal több tévesztési lehetőség van: visszahívás, ritmuskiesés, számtévesztés, vagy ha valaki kiesik (pl. a négyes), akkor őt követően a számok is változnak (azaz más kerül a négyes helyére, az ötösre és így tovább), mindemellett a tévesztőnek még a tananyaghoz, jelen esetben a regényhez kapcsolódó kérdésre is válaszolnia kell. Ez a játék azért hasznos, mivel a diákoknak egyszerre több mindenre kell figyelniük, így több területre van fejlesztő hatással. Biztos, hogy lesznek tévesztések, mivel a játék nagyfokú koncentrációt igényel, s ha gyorsítjuk a ritmust, akkor nincs sok idő gondolkodni, akaratlanul is bekövetkezik a tévesztés, így ebben az esetben fel tudunk tenni a regényhez kapcsolódó kérdéseket. Ezt a játékot az *Abigél* összefoglalásakor javaslom alkalmazni.

A *Székfoglaló* c. játékot átalakíthatjuk úgy, hogy a székek háttámlájára a regényhez kapcsolódó kérdéseket ragasztunk fel, s aki utoljára ül a székre, annak válaszolnia kell a széken található kérdésre; ha tudja a választ, nem esik ki, ha nem, akkor kiesik, de játszhatjuk úgy is, hogy nem kiesésre megy a játék. A székekre több kérdést is ragaszthatunk, így nagyobb a valószínűsége, hogy nem ismétlődnek a kérdések, de az se baj, ha ismétlődnek, mivel úgy könnyebben el lehet sajátítani az ismereteket. Ez a játék jó egy konkrét tananyag, témakör feldolgozásához, de témazáró előtt az összefoglaláshoz is sikerrel alkalmazható. A konkrét regény esetében az összefoglalás során javaslom alkalmazni ezt a drámajátékot. Jelen esetben például a következő kérdések, feladatok szerepelhetnek a székeken: Ki a főszereplője az *Abigél*nek? Jellemezd Ginát! Mutasd be a regény szereplőinek viszonyrendszerét! Jellemezd Kőnig tanár urat! Milyen témákat, problémákat mutat be a regény? Milyen illatok jellemzik Gina szobáját? Milyen hangulatot, érzést váltott ki belőled a regény? Van olyan szereplője a regénynek, akivel tudtál azonosulni? Mit jelent neked ez a regény? Véleményed szerint a regényben ábrázoltak a mai világban is előfordulhatnak?

A *Fejezd be a mondatot, de úgy...*<sup>10</sup> c. játékot is több tantárgynál, témakörnél alkalmazhatjuk, ez csak a gyermek és a pedagógus fantáziáján múlik. Az adott témából, regényből kiválasztunk egy szereplőt vagy tárgyat, s az ő bőrébe bújva kell a pedagógus megkezdett mondatait befejezni. Például fejezd be a mondatot úgy, mintha Gina lennél: „Nekem azért fontos az édesapám, mert...”, „Az új iskolám kapuján belépve úgy éreztem...”. A drámajátékot a szereplők

<sup>10</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék. Legyen élmény a tanulás játékos módszerekkel!* Budapest, Neteducatio Kft, 2017. 65.



vizsgálatánál, jellemük kibontásánál, értelmezésénél ráhangoló feladatként ajánlom alkalmazni.

A *Szereplőháló*<sup>11</sup> c. játék nagyon jól alkalmazható a szereplők viszonyrendszerének ábrázolásához, megértéséhez. Játszható az egész osztállyal, de csoportmunkában sokkal hatékonyabb. Először is ki kell osztani a szereplőket, jelen esetben az *Abigél* c. regényből, majd ezt követően annyi különböző színű fonálra lesz szükségünk, ahány kapcsolati viszonyt jelölünk (barátság, ellenség, szeretet). Minden diák a kapott szereplő nevében egyes szám első személyben röviden bemutatkozik, majd a fonalakból kiválaszt egyet, s a választott fonal végét annak kell adnia, akivel a fonal színének megfelelő a viszonyuk. A választásukat természetesen indokolni kell, s annak, aki a fonal végét kapja, szintén véleményt kell formálnia arról, hogy helyesen kapta-e a fonalat; ez addig folytatódik, amíg mindenki sorra nem kerül. A játék végére kialakul színekkel jelölve a szereplőháló, amelyen jól látható a szereplők viszonyrendszere. E játékot a jelentésteremtés fázisának összefoglalásaként, a szereplők vizsgálatánál javaslom felhasználni, de az elkészült szereplőháló segítségével a reflektálási szakaszban is tudjuk értékelni a regény szereplőinek viszonyrendszerét.

A *Névjegykártya*<sup>12</sup> c. drámajáték nagyon jól alkalmazható a jellemek kidolgozásánál, megértésénél, mélyítésénél vagy az önjellemzés során. Minden játékosnak el kell készíteni a névjegykártyáját, de nem akármilyet, mivel csak belső tulajdonságok szerepelhetnek rajta. Jelen esetben azt kérjük a tanulóktól, hogy az *Abigél* c. regény szereplői közül válasszanak egyet, s a választott karakternek készítsék el a névjegyét. Ha mindenki elkészült, akkor a pedagógus összegyűjti a kártyákat, majd megkeveri és kiosztja a diákok között. A gyermekek felolvassák, ami a névjegykártyán szerepel, s ezt követően ki kell találni, melyik szereplőé. Bővíthetjük úgy a játékot, hogy egy kartonlapra felírjuk a regény szereplőit, s az elhangzott tulajdonságokat ott rögzítjük, így ez a későbbiekben is használható lesz, például témazáró előtt az összefoglalásnál. E drámajátékot a jellemek kidolgozásánál az óra elején ráhangolásként javaslom alkalmazni.

A következőkben olyan drámajátékötleket mutatok be, amelyek a számonkérés játékaik lehetnek, hiszen a pedagógiai munka egyik eleme a tudás, a tanult ismeretek felmérése. Sok diák szorongva, félve áll ki felelni az osztály elé. Ilyen helyzetekben jó, ha a pedagógus ismeri a feleltetés játékos formáit, mivel így a gyermek oldottabban, félelem nélkül tud számot adni tudásáról. Véleményem szerint minden pedagógusnak szem előtt kellene tartani azt az alapszabályt,

<sup>11</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 75.

<sup>12</sup> Kaposi László (szerk.): *Játékkönyv*. 50.

hogy számonkérés során soha ne azt kérdezzük, ne arra legyünk kíváncsiak, hogy a diákok mit nem tudnak, hanem azt próbáljuk kideríteni, kitudakolni, amit tudnak. A tanár törekedjen arra, hogy a számonkérés jó hangulatú, feszültségtől, félelemtől mentes legyen. A következőkben olvasható játékokat – mint ahogy a típusuk is jelzi – a feleltetés során javaslom alkalmazni.

A *Párbaj*<sup>13</sup> c. drámajáték kiválóan alkalmazható a tanultak feltárásához. A játék lényege, hogy a pedagógus választ egy tanulót, ő lesz a párbajozó, aki választ magának egy ellenfelet, majd mindketten választanak maguk mellé egy segítőt. A párbajozók öt kérdést tehetnek fel egymásnak, s minden helyes válaszáért kapnak egy pontot, amelyet a párbajsegédek jegyeznek fel. A párbajozónak egyszer van lehetősége segítséget kérni a segítőjétől, aki a konkrét választ nem mondhatja meg, csak körülírhatja, segítő szavakkal rávezetheti társát a jó megoldásra. A játék végén, az értékelésnél figyelembe veszik a jó megoldásokat, a feltett kérdések minőségét, s a kapott pontok alapján osztályozhatjuk a gyerekek munkáját. E játék előnye nemcsak az, hogy minden tantárgy esetében alkalmazható, hanem az is, hogy olyan légkört teremt, ahol nem szoronganak a diákok, hiszen nem egyedül kell kiállniuk az osztály elé felelni. Mindemellett nem a pedagógus tesz fel kérdéseket, hanem a tanulók egymásnak. Több készség is fejleszthető e drámajátékkal, de az egyik legfontosabb, hogy játékos formában tudjuk a diákok kérdéskultúráját fejleszteni. Érdekes megfigyelni, hogy a diákok zárt vagy nyílt kérdéseket alkalmaznak-e, hiszen az irodalomoktatásban fontos lenne, hogy a gyermekek minél több nyílt kérdést használjanak egy műalkotás kapcsán. Például olyan kérdéssel találkozunk-e, hogy mikor keletkezett a műalkotás, vagy azzal, hogy volt-e olyan szereplő az *Abigél*-ben, akivel tudtál azonosulni.

Az *Érj a helyedre!*<sup>14</sup> c. játékkal nemcsak egy hallgató tudása mérhető fel, hanem akár az egész osztályé. A pedagógus kiválaszt egy tanulót, akinek egy meghatározott útvonalon A pontból B pontba kell elérnie, de útközben a társai STOP jelzéssel megállítják és kérdéseket tesznek fel neki: a kiválasztott diák csak akkor mehet tovább, ha a feltett kérdésre jó választ adott. Természetesen a játék addig folytatódik, amíg a gyermek el nem éri a végcélt. Minden helyes válasz számát jegyezzük le, s ha érdemjeggyel szeretnénk jutalmazni a feladatot, akkor annak fényében adjuk az osztályzatot. Ez a játék is minden tantárgy esetében alkalmazható, s itt is nagyon fontos szerepe van annak, hogy az osztálytársai tesznek fel kérdéseket. Természetesen nincs kizárva, hogy a pedagógus nem kérdezhet, de sokkal többet érünk el azzal, ha a diáktársak a

---

<sup>13</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 85.

<sup>14</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 87.

kérdezők, hiszen ily módon fejlesztjük a gondolkodásukat, a kérdéskultúrájukat, az együttműködési készségüket vagy a kommunikációjukat, mindemellett felmérhető a gyermekek tanultakkal kapcsolatos ismeretei. Például kérdések lehetnek: milyen nehézséggel, problémával kellett Ginának megküzdenie, vagy hogyan jelenik meg a regényben a bátorság, a kirekesztés, vagy milyen volt Gina lányokhoz való viszonya stb.

Az *Idegenvezetés*<sup>15</sup> c. játék is olyan, amelyben az egész osztály részt vehet, s a tanultak felidézésére, feleltetésre alkalmazható. A pedagógus kiválasztja azt a diákot, akinek a tudására kíváncsi. A kiválasztott személyt rövid időre ki kell küldeni a teremből, s ez alatt az idő alatt a többi tanuló a tanult tananyagot, témának megfelelően létre hoz egy állóképet. Például Gina első találkozása az osztálytársaival, Zsuzsannával vagy az igazgatóval, vagy Gináék Horn Mici házában. Ezután ki kell választani 3-4 gyermeket, akik nem szerepelnek a képen, mivel ők lesznek a turisták. Ezt követően a kiküldött hallgatót be kell hívni, s ismertetni kell vele a helyszínt és a szituációt. A feladata az, hogy idegenvezetőként bemutassa a történetet. A turistákat játszó diákok kérdésekkel segíthetik idegenvezető társukat, de a választott szituációt megelőző és követő eseményekre is rákérdezhetnek. Ez is egy komplex játék, hiszen nemcsak a tudás felmérésére alkalmazható, hanem a kommunikáció, a koncentráció, a figyelem, az együttműködési készség vagy az önálló véleményalkotás is fejleszthető vele.

A *Riport*<sup>16</sup> c. drámajáték úgyszintén minden tantárgy esetében alkalmazható, de leginkább a humántudományok területén. A pedagógus kiválaszt két tanulót, akiknek a tudására kíváncsi. Értelemszerűen egyikük lesz a riporter, a másik a riportalany. A tanár feladata, hogy kijelölje a témát, a tananyagot, a szereplőt, de emellett a helyszínt is megadhatja. A riporter feladata, hogy a híresség életével, munkásságával vagy egy konkrét művével kapcsolatban kérdéseket tegyen fel a riportalanynak. Jelen esetben lehet egy budapesti vagy debreceni kávéház a helyszín, és Szabó Magdával kell riportot készíteni. Ha a pedagógus nem csak két hallgató tudását szeretné felmérni, akkor lehet több riportert és riportalanyt is választani. Lehet ugyanaz a karakter, de érdekesebb és nagyobb terület lefedhető, ha különböző hírességeket osztunk ki. Például témazáró előtti összefoglalásnál érdemes minden hallgatónak úgy feladatot adni, hogy az egész témakört lefedjük a játékkal, így minden témát át tudunk ismételni. A riporter a következő kérdéseket intézheti Szabó Magdához: mesélje el életének fontosabb eseményeit, milyen művek előzték meg az *Abigélt*, mi célból választotta regényének az *Abigél* címet, mi okozhatja rendkívüli népszerűségét és így tovább.

<sup>15</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 89.

<sup>16</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 99.

Ezek a drámajátékokon kívül még számos lehetőség közül válogathatunk, ha játékos formában szeretnénk felmérni a gyermekek tudását, ismeretét. Választhatjuk a *Tárgyakból történet*<sup>17</sup> címűt, ahol tárgyak segítségével kell a felelőnek elmesélni a választott témát. Másik játék lehet a *Forró szék*<sup>18</sup>, ahol a kiválasztott hallgatónak például egy regényhős szerepéből, egyes szám első személyben kell válaszolni a feltett kérdésekre, amelyet az osztálytársaitól kap. Választható a *Történetpszichés szavakkal*<sup>19</sup> is, ahol először a tananyaghoz kapcsolódóan az osztály minden tagjának le kell írni tíz kulcsszót, majd a választott felelő mesélni kezdi az adott témát. Az osztálytársak feladata, hogy „stop” jelzéssel megállítsák társukat és egy kulcsszót mondjanak, amit a felelőnek be kell építenie a történetébe. Jó, ha a pedagógus is elkészíti saját tíz kulcsszavát, mivel ő is megállíthatja a diákot, s így olyan dolgok ismeretéről is megbizonyosodhat, amik véleménye szerint a legfontosabbak a tananyag kapcsán. Ezzel a játékkal nemcsak a tanultak felidézése valósulhat meg, hanem fejleszthető a gyermekek kommunikációja, lényegkiemelő képességük stb. Ha a tanultaknál a szereplők közötti kapcsolatokat szeretnénk feltárni, akkor sikerrel alkalmazható a *Derítsd fel a viszonyokat*<sup>20</sup> c. drámajáték, hiszen a kiválasztott tanulónak egy állókép alapján kell elemezni, bemutatni a karakterek közötti viszonyrendszert, ezáltal felmérhető a regényről szerzett ismerete. Ha a pedagógus egy diákot szeretne feleltetni úgy, hogy ő tölti be a kérdező szerepét, akkor a *Legyél te is 5-ös tulajdonos!*<sup>21</sup> játékot alkalmazhatja, s előre öt kérdéskártyát kell készítenie. A játék során a felelőnek egyszer van lehetősége „telefonos” segítséget kérni az osztálytársaitól vagy a tanártól, természetesen ők a konkrét választ nem mondhatják meg neki, csak rávezető kérdésekkel és kulcsszavakkal segíthetik. Az oldottabb légkör megteremtése végett felvezethetjük úgy, mintha egy televíziós játékban lennénk.

A felsorolt drámajátékokon kívül természetesen vannak még olyanok, amelyek a számonkérésnél sikeresen alkalmazhatóak.

A drámajátékokon kívül még színesebbé, élményszerűvé tehetjük a tanóránkat a dramatikus konvenciók<sup>22</sup> alkalmazásával is. Ezek olyan technikák, ame-

<sup>17</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 95.

<sup>18</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 96.

<sup>19</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 98.

<sup>20</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 100.

<sup>21</sup> Pándiné Csajági Mária: *Szabad a játék*. 103.

<sup>22</sup> Ld. Kaposi László, Lipták Ildikó, Mészáros Beáta: *Tanítási dráma a drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában*. Budapest, Educatio Társadalmi Szolgáltató Közhasznú Társaság, 2008. 37–39. és Kaposi László (szerk.): *Drámapedagógiai olvasókönyv*. Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság Marczi-bányi téri Művelődési Központ, 1995.

lyek segítségünkre lehetnek abban, hogy az óra bizonyos részében a tananyag feldolgozást maradandóvá, élménnyel telivé tegyük. Sok konvenció (dráma-mód) áll rendelkezésünkre, amelyek közül most párat említek meg név szerint: szerep a falon, levél, naplóbejegyzés, fórumszínház, állókép, belső hang, képaláírás, rádió- és telefonbeszélgetés, térmeghatározás, kép és rajz, térképek/ábrák, szimuláció, gyűlés/értekezlet, interjú, egész csoportos szerepjáték, forró szék, véletlenül meghallott beszélgetés, kiscsoportos improvizáció stb. A konvenciók lehetővé teszik, hogy egy-egy jellemet, helyszínt, cselekményt jobban megértsünk, megvilágítsunk; egy döntő fontosságú eseményt középpontba állítsunk; bonyodalmakat bemutassunk, kidolgozzunk; mindemellett a reflexióra is alkalmazhatunk bizonyos dráamódokat. Következésképpen a lehetőségek tárháza nyitott számunkra, hogy a 21. század tanulóinak megfelelő oktatást biztosítsunk.

A játékok és a konvenciók az óra bizonyos feladataként használhatók, de ezekből csemegézve is fel lehet építeni egy 45 perces tanórát. Természetesen, mint minden más módszernél, itt is nagyon fontos, hogy a célhoz keressünk eszközt (drámajátékot, konvenciót).

Mindezek mellett egy vagy több tanórát felölelő komplex drámafoglalkozást is létrehozhatunk, ekkor a tanítási dráma vagy a szakértői dráma szabályaira épülő órát kell megalkotnunk.

## **Tanítási dráma ötlet**

Célcsoport: középiskolás korosztály

Létszám: 30 fő (ideális létszám: 15-20 fő)

Hely: osztályterem

Idő: 2 tanítási óra (2X45 perc= 90 perc)

Téma: Felnőtté válás

Fókusz: Milyen szerepet tölt be egy iskola /osztály/kollégium a gyermek felnőtté válásának folyamatában?

Tanítási terület: Irodalom, etika, neveléstudomány. Személyiség fejlődése. Önismeret, önmegértés. Szociális kompetencia fejlesztése, önálló véleményalkotás és önálló gondolkodás fejlesztése.

Kellékek: A kitalált drámafoglalkozásunkhoz szükséges eszközök felsorolása.

Keret/kerettörténet (kontextusépítés): Ebben a pontban a foglalkozásunkhoz szükséges kontextust kell ismertetni, amely a drámánkat elindítja.

A megvalósítás tervezett lépései:

A tervezetünk céljának (téma, fókusz) eléréséhez szükséges lépések részletes kidolgozása a dramatikus konvenciók segítségével.

Segítségül hívható a Kaposi László, Lipták Ildikó és Mészáros Beáta által írt *Tanítási dráma a drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában* c. könyv, és a Kaposi László szerkesztette *Drámapedagógiai olvasókönyv*, s ezek mellett a *Drámapedagógia Magazin* ehhez kapcsolódó cikkei is.

## **Szakértői dráma foglalkozásterv-vázlat**

Csoport: középiskolai korosztály

Létszám: 30 fő (ideális létszám: 15-20 fő)

Tér: osztályterem

Időtartam: 5 óra

Cél: Szabó Magda *Abigél* című művének megismertetése. Az egyes tantervi műveltségi területek ismeretanyagából minél több elem megjelenése, de a foglalkozás leghangsúlyosabb fókusza az *Abigél* c. regény megértése.

Tanítási terület: Irodalom, történelem, etika, rajz- és vizuális kultúra. Szociális kompetencia fejlesztése. Szövegértés, szövegalkotás képességének fejlesztése. Önálló gondolkodásra, véleménynyilvánításra ösztönzés. Elemző készség fejlesztése. Egy grafikai stúdió felállítása és működtetése; tervezési feladatok, különböző információgyűjtési és -feldolgozási technikák megismertetése. *Abigél* című műalkotás megismerése, megértése, elemzése.

Cég: Grafikai stúdió

Eszközök:

Különböző méretű papírlapok a tervezés egyes lépéseihez; különböző logókat tartalmazó lapok; a grafikai stúdióba érkező levél. Szabó Magda életművére, nagy hangsúlyt fektetve az *Abigél*re, vonatkozó információkat tartalmazó képek, szövegek fénymásolatai, könyvek, honlapcímek fénymásolaton. Papír és írószerszám a tanulóknak; dossziék az elkészült tervek, feljegyzések tárolásához; számítógépek, tabletek, fényképezőgép, számológép és internetelés biztosítása. Paraván biztosítása, kartonlapok, ragasztó, rajzszövegek, nyomtató biztosítása.

„Várt eredmény” = produktum: képregény

Történetváz ismertetése:

A Grafikai stúdió dolgozói a tavalyi évben egy az „Év képregénylátványterve” kategóriában elnyert cím tulajdonosai. A cég megrendelést kap egy magyarországi nagyváros Művelődési Központjától levélben, hogy készítsék el egy képregény teljes anyagát. A Művelődési Központ a *Szabó Magda életművének népszerűsítése* címmel megjelölt pályázaton nyert el több millió forintot, s e pályázat elnyert összegéből szeretnének létrehozni egy olyan képregényt, ami nemcsak a diákok számára, hanem a város összes lakójának hasznos tudást tud biztosítani, és népszerűsíteni tudja Szabó Magda munkásságát. Munkájuk alapját a Művelődési Központtól érkező levél adja, mely nem határozza meg egyértelműen a feladatot, hiszen nem jelöli ki az adott téma fókuszát. A cég dolgozóinak kell eldönteni, hogy e tág témakörön belül mit helyeznek hangsúlyba a képregény során.

## **A megvalósítás tervezett lépései:**

### **1. Kontextusteremtés, cégalapítás**

Beszélgetés általában a „Grafikai stúdió” dolgozóinak foglalkozásáról, kik dolgoznak ott, mit csinálnak egy ilyen cég foglalkoztatottjai; kik fordulhatnak az ilyen céghez, milyen ügyben; szükség van-e az ő munkájukra; megéri-e ilyen vállalkozást üzemeltetni? Milyen helyen dolgoznak az alkalmazottak? Van saját épületük? Vagy csak egy irodájuk van? Milyen? Hol lehetne egy ilyen épület; a város központjában vagy kívül a városon?

### **2. Névválasztás**

Ha sikerülne egy ilyen céget alapítanunk, akkor egy jó nevet is kellene választanunk. Mi lehetne a legjellegzetesebb neve a cégünknek? Kell-e reklámozunk? Mi lehetne a cégünk specialitása? Milyen speciális szolgáltatásaink lennének?

### **3. Logó tervezése**

Milyen lehetne a logónk, ami a cégünket az azonosítás szempontjából egyedivé, felismerhetővé és másoktól megkülönböztetővé tenné?

### **4. Térrendezés**

Hol lenne célszerű a cégünk irodáját működtetni? Milyen munkaterületre lenne szükségünk? (papír, toll, ragasztó)

### **5. Állókép a munkáról**

Megkezdődik a meglevő tér munkahellyé alakítása. A szerepek választása. A tanár a menedzser pozícióját tölti be.



6. Rögtönzött jelenet a reggeli munkába érkezésről, majd egy munkanap elindítása, reggeli megbeszélés
7. Megrendelés  
Megérkezik a *megrendelő levele*. A levél szövege a *Mellékletben* olvasható. El kell dönteni a dolgozóknak, hogy elvállalják-e a megrendelést? (megbeszélés, érvelés, mérlegelés, kérdések felvetése)
8. A kérdések összesítése a gyermekektől a megrendelő felé  
A felvetett kérdések összesítése, kérdéslista készítése, egyeztetés a megbíróval.
9. Gyűlés, válaszok ismertetése  
A megrendelőtől kapott válaszok ismertetése, megbeszélés.
10. Döntéshozatal  
Döntéshozatal, hogy a megrendelőtől kapott feladatot elvállalják vagy sem. A tanár célja, hogy a grafikai stúdió dolgozói (=diákok) elvállalják. Ha eddig jól irányította a foglalkozást, akkor a hallgatók=szakértők vállalni fogják a munkát.
11. Feladatok összesítése  
A szükséges *feladatok* összesítése közös faliújságon, „brain storming” szerint.
12. Ütemterv készítése és csoportokra bontás  
Határidők és költségek, anyag és eszközigény, szakértők bére, egyéb előre nem látott költségek. (Matematikai kompetencia) – *Csoportokra/ feladatokra bontás*: Döntsük el előre, melyik csoport minek néz utána!
13. Kutatás  
Könyvtárban és interneten.
14. Meeting  
A kutatás során szerzett új információk megvitatása.
15. Kutatás  
A meetingen felmerült ötleteknek, kérdéseknek utánajárni.
16. Döntéshozatal a megvalósításról  
Közös megbeszélés és döntéshozatal a megvalósításról.
17. Kivitelezés  
*A képregény kivitelezése!* (Rajz és vizuális kultúra, Informatika)  
*Véglegesítés!* A képregény létrejött anyagának átadása a Művelődési Központ igazgatójának! Az igazgató szerepét egy bevont külső szereplő játssza.

Melléklet:

Megrendelés szövege:

Tisztelt..... Grafikai stúdió!

A „Meseváros” Kulturális és Művészeti Központ (továbbiakban Művelődési Központ), ismerve az Önök munkáját, ezúton gratulál a tavalyi évben elnyert az Év képregénylátványtervének díj elismeréséhez.

A Művelődési Központ egy megrendeléssel fordul Önökhöz. A megrendelésünk tárgya, hogy a *Szabó Magda életművének népszerűsítése* címmel megjelölt elnyert pályázatához készítsék el egy képregény teljes anyagát. A képregényt *Szabó Magda Abigél* c. regényéhez kell elkészíteni, úgy hogy mind a városunk diákjaihoz, mind a város lakóihoz tudjon szólni. Látványos, kreatív, figyelemfelkeltő képregényt szeretnénk!

Az elkészítés ideje 2018. április 01. A felmerülő költségekről, munkadíjakról a továbbiakban egyeztetnénk.

Kelt:.....

igazgató

## Miért jó a drámapedagógiát alkalmazni a pedagógiai munka során?

Miért tartom jónak a 21. században a drámapedagógia módszertanát alkalmazni? Abból az okból kifolyólag, hogy a dráma használatával az oktatás élmény- és problémaközpontú lehet. Jól látható, hogy a kronologikus oktatás a mai tanulók esetében nem alkalmazható elég hatékonyan, így szükség van a tematikus és problémaközpontú oktatásra, s emellett fontos cél lehet, hogy tantárgyközi kapcsolatok is megvalósuljanak, azaz az irodalomórán tanult ismereteit más órán is tudja kamatoztatni a tanuló. E módszer alkalmazásával a gyermeket arra sarkalljuk, hogy önálló gondolatai legyenek, és merjen véleményt nyilvánítani. A tanítás kreatív és alkotó folyamat lesz, ahol a gyermekek már nem passzív befogadók, hanem aktív, cselekvő résztvevői az órának. A tanult ismeret tapasztalattá, élménnyé, emlékké szilárdul, a tananyag személyessé válik, s a drámás feladatoknak, foglalkozásoknak köszönhetően nem egyszerűen leadjuk a tananyagot, hanem nevelünk, személyiséget formálunk. A dráma módszertanát alkalmazva megvalósulhat a tantárgyközi kapcsolat és a komplexitás.

## Összegzés

A tanulmányom célja az volt, hogy Szabó Magda életműve a 21. század gyermekéhez is eljusson, s megszólítsa. Az *Abigélt* hívtam segítségül, hogy rávilágítsak a drámapedagógia rejtett kincseire, s biztassam a pedagógusokat, hogy igenis érdemes e módszertant alkalmazni az oktatás során. Bízom benne, hogy összegyűjtött ötleteim motiválóan hatnak, s minél több Szabó Magda-alkotás vagy irodalmi műalkotás kerül feldolgozásra a dráma eszköztárával.

Németh Nikolett

## Gondolatok Szabó Magda *Abigél* című regényének tanítási tapasztalatairól

A kerek évforduló kapcsán – egy évtizede magyar szakos pedagógusként dolgozva – azt gondolom, hogy a Szabó Magdára emlékezés egyik legmél-  
több módja annak bemutatása, hogy regényei miként élnek tovább a fiatalabb generációkban, milyen módjait lehet megtalálni annak, hogy mondanivalója kapcsolatot találjon a felnövekvő új generációkkal. Tanítható művei kapcsán el vagyunk kényeztetve, hiszen alig akad olyan regénye, műve, ami (megfelelő módszerekkel) ne lehetne kiváló alap a diákok szellemi-lelki nevelésére.

A következőkben saját tanítási tapasztalataim, módszereim mutatom be *Abigél* című regénye kapcsán. Választott munkaformáim során a nevelés és ismeretterjesztés mellett azt a nagyon fontos és nem elhanyagolható szempontot is figyelembe vettem, hogy az irodalmi művek és a modern technikában élő diákok közötti távolság egyre nő, így magyar szakos tanárként kötelességem és feladatom a diákok érdeklődését felkelteni, így teremtve meg a megfelelő légkört a művek feldolgozásához.

### Az *Abigél* helye a tanmenetben

A tanár joga és kötelessége, hogy az oktatáspolitikai dokumentumoknak – különösen a kimeneti, érettségi vizsgakövetelményeknek – megfelelően, illetve a tanulócsoport ismereteit, képességeit, beállítódását, motivációját szem előtt tartva válogasson a taneszköz kínálta témákból, művekből, feladatokból. Mint ahogy az is, hogy a tankönyvben nem szereplő szövegekkel, témákkal foglalkozzon, vagy más feladatokat találjon ki egy-egy téma, mű feldolgozásakor, a tanulás folyamatában.<sup>1</sup>

Emiatt is lehetséges, hogy középiskolai tanárként bizonyos szabadságot élvezhetünk a tanítandó művek kiválasztásában. Szabó Magda *Abigél* című regénye a középiskolában több helyütt is beilleszthető a tanmenetbe. Pethőné Nagy Csilla rámutat, hogy már a 9. évfolyamban használható a szöveg különböző szemléletek kialakítására, ismeretek elsajátítására.<sup>2</sup> Ekkor azonban, részint az

<sup>1</sup> [http://ofi.hu/sites/default/files/attachments/nt-17120\\_i\\_ii\\_irodalom\\_9\\_tanmenet\\_heti\\_3\\_ora\\_1.pdf](http://ofi.hu/sites/default/files/attachments/nt-17120_i_ii_irodalom_9_tanmenet_heti_3_ora_1.pdf) (Letöltve: 2017. 03. 20.)

<sup>2</sup> [http://ofi.hu/sites/default/files/schoolbook/documents/17120\\_I\\_II\\_irodalom\\_tanmenet\\_](http://ofi.hu/sites/default/files/schoolbook/documents/17120_I_II_irodalom_tanmenet_)

anyag egyéb, kronologikus irányú tanítása miatt is, csak szövegrészletekkel tudunk dolgozni. A 12. évfolyamban, az érettségi követelményekkel összhangban, a 20. századi irodalom tanításakor újra előkerülhet az *Abigél*, Szabó Magda ismertsége, sajtósága világlátása és narrációja miatt is remek taníthatóságú szerző. Itt megfelelő időgazdálkodással már lehetőség nyílik az egész mű megbeszélésére is. Sajnos az *Abigél* (1982-es keletkezése miatt) már kortárs tételnek nem választható, de utat nyithat más Szabó Magda művek elemzésére. Bármelyik évfolyamban jelenik is meg az *Abigél*, osztályfőnökként elmondhatom, hogy remek alapot képez az osztályfőnöki órák témáinak is, hiszen a történelmi tudat, az empátiás készség fejlesztése, a döntéshozatal nehézségei mind olyan kérdéskörök, amelyek fontos megbeszélendő témák egy osztályközösségben. Abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy egy azonos nemű lányosztályban nem csak szaktanárként, hanem osztályfőnökként is lehetőségem volt az *Abigél* „kétfrontos” alkalmazására, felhasználására.

Iskolám, melyben immár 10. tanéve tanítok, vegyes profilú. Ez azt jelenti, hogy egyszerre tanítunk szakmai jellegű szakgimnáziumi osztályokban és gimnáziumban is. A tanított szakmák jellege adja az azonos nemű osztályok indokát. A gépész-informatika tagozat jellemzően fiú diákokat vonz, míg az ügyviteli titkár-közgazdaságtan lányokat. Nem új keletű ez, mivel régen a női nevelést nem tekintették az oktatás részének (gondoljunk csak Rousseau-ra), így csak fiúosztályok léteztek. Amikor elkezdődött a lányok iskoláztatása, akkor speciális lánynevelést elveket dolgoztak ki, és külön lánygimnáziumok működtek. A koedukált nevelés a 17. századi Skóciából eredt, majd az Egyesült Államokban terjedt el, de főként gazdasági okok indukálták.<sup>3</sup> A koedukáció hívei azt állítják, hogy – például – „fiútársak jelenléte nélkül a lányok hajlamosabbak leragadni a hagyományos nőies aspirációk mellett; lányok jelenlétében pedig a fiúk kevésbé produkálnak antiszociális reakciókat, jobban beilleszkednek a közösségbe, mint azt egyébként tennék.”<sup>4</sup> Ezért tehát a koedukáció mindkét nem számára vitathatatlanul előnyös, vannak azonban olyan szakmák, amelyeket a társadalom női illetve férfi szakmaként definiál, mint e két nálunk oktatott szakma esetében is, emiatt alakulnak ki ma is bizonyos szakmáknál azonos nemű osztályok. Mint mindkét osztálytípusban tíz éve tanító pedagógus, bizton állíthatom, hogy a tisztán lány- és tisztán fiúosztály számos lényeges

---

heti\_31537.pdf (Letöltve: 2017. 03. 20.)

<sup>3</sup> <http://ofi.hu/tudastar/eselyegyenloseg-090617-1> (Letöltve: 2017. 03. 10.)

<sup>4</sup> <http://folyoiratok.ofi.hu/uj-pedagogiai-szemle/eselyegyenloseg-esvagy-koedukacio> (Letöltve: 2017. 03. 20.)

különbséggel bír, amelyeket az irodalomtanítás, a témaválasztás során is figyelembe kell venni, azonban vannak közös pontok is.

Szabó Magda *Abigél* című regénye személyes élményeim és diákismeretem miatt került be a curriculumba. Véleményem – és már tapasztalataim – miatt is állíthatom, hogy Szabó Magda regénye (megfelelő fókuszpontokkal) egyaránt alkalmas fiú és lányosztályok érdeklődésének és hatékony munkájának felkeltésére, irodalom- és osztályfőnöki órán egyaránt. Ennek az oka az, hogy több téma is kiemelten működőképesnek mutatkozott a tanítás-tanulás folyamata során.

Az *Abigél* tekinthető lányregénynek, hiszen a műfaj romantikus hagyományaiból indul ki, azonban a benne zajló lelki, interperszonális és történelmi folyamatok miatt nevelési-nevelődési regény is, amely rámutat az egyén és a környezet/ történelem viszonyára.<sup>5</sup> Ezek között a jellemzők között kell megtalálni azt, amely sikeren és hatásosan tanítható azonos nemű diákoknál.

Saját tanítási praxisomban a lányosztályoknál a következő témákat tudtuk hatékonyan feldolgozni, úgy, hogy azok nem csupán a diákok számára, hanem számomra, mint pedagógus-osztályfőnök számára is felismerés-értékűek voltak: a lányiskola mint közeg, a családtól való elszakadás nehézségei, előnyös hozadécai; a valódi értékek felismerése, az elválás/veszteség hatékony feldolgozásának lehetőségei – alapul véve Gina életének változásait és az azokra adott válaszokat. Beszélgettünk az ideális férfiképről, az elképzelés és a valóság ismerveiről (például Kalmár és König kapcsán), az iskolai bántásokról, a verbális abúzus (mai „divatosabb” nevén *bullying*) okairól, módjairól, megszüntetéséről, feldolgozási stratégiáiról. Ez a téma remek lehetőség az osztályfőnöki órával való együttműködésre is.

Megállapíthatom, hogy a 30, vagy még több fős fiú osztályoknál bizonyos érzékenyítő témák feldolgozása a nagyszámú, azonos nemű diákság hatása miatt kevésbé lehet komoly illetve hatékony, ezért olyan témákat kerestem a regényből, amelyek számot tarthatnak a fiúk érdeklődésére is, és mégis közelebb visznek a regény világához. Ilyen volt a történelem fenyegető jelenléte, a korszak történelmi tudata, ismeretei, lehetőségek a világtörténelmi folyamatok átlátására. Az internet világába született és abban felnőtt diákok számára fontos és érdekes tapasztalat, hogy milyen lehetett a múltban az információáramlás, amikor még nem volt „okostelefon”.

Akadtak azonban témák, amelyek mindkét nemnél sikeresen megbeszélhetők voltak, amelyek fiúknál és lányoknál egyaránt felkeltették a diákok érdeklődését: *Abigél*, a segítő szerepe, a hit kérdésköre, egy nevelőintézet előnye, hát-

---

<sup>5</sup> <http://irodalomtanulas.hu/9-evfolyam/szabo-magda-abigel/> (Letöltve: 2017. 03. 20.)

rányai, a helyes vagy helytelen döntés kérdésköre (Königre, Vitay tábornokra, Horn Micire, Kuncz Ferire asszociálva).

Fontos megjegyezni, hogy Szabó Magda regényét nem csupán a tanítási órán, a teljes osztályoknál használtam fel sikerrel. Intézményemben Holokausz-tszakkört vezetek, ahol a diákokkal szeminárium-jelleggel dolgozzuk fel a holokausz-t kérdéskörét. Vitay tábornokék ellenállási mozgalma, Kalmár világlátása, a magyar nép felé közvetített információk 1943-ban, a német megszállás és a zsidókérdés 1944-ben, olyan témák, amelyeket az *Abigél* alapján sikeresen és a diákok maximális együttműködése és lelkesedése mellett sikerült megismerni és megvitatni.

### **Az *Abigél* tanításának néhány sikeres módszere**

A következőkben olyan módszereket mutatok be, amelyeket sikerrel alkalmaztam a tanórák során. Az alkalmazott oktatási módszerek és szervezési módok minden esetben a tanulási-tanítási folyamat céljaihoz alkalmazkodtak.

#### **a) A valódi érték felismerésének élménye a lányosztályoknál**

A regényből vett két szövegrészlet összehasonlításának módszerével dolgoztam: Gina élete a Matula előtt: Mimó néni, Marszel gondoskodása, az anyagi javak, szép ruhák, ékszerek, estélyek, amelyet felvált a Matula: „vaj-sárga háziszappana, fekete patentharisnya, széles orrú fekete magas cipője.”<sup>6</sup> Majd ezek mellé került az a szövegrészlet, amelyben Gina boldog, baráti viszonyai jelennek meg a Matulában. Ez a kontrasztív módszer jól szemlélteti a feladat célját, az elérni kívánt hatást, felismerést. A cél: rávilágítani, hogy az anyagi javak mellett Pesten Ginának nem voltak igazi baráti kapcsolatai, és ezeket csak a Matulában ismerte meg. Ahogy Szabó Magda írja „A belső érték számít csak, az nem pótolható semmi öltözkéssel, semmi múlt csillogással.”<sup>7</sup>

#### **b) A történelmi tudat vizsgálata a fiúosztályoknál**

Ehhez a témához a diákok történelmi ismeretei elengedhetetlenek, így ennek feldolgozását úgy kell időzíteni, hogy történelem tantárgyból a diákok már rendelkezzenek megfelelő háttér-információkkal. A cél, hogy felismerjék, megismerjék, mennyit tudott egy átlagember (pláne, ha a Matulában élt...), jelesen Kalmár a végbemenő történelmi folyamatokról, a háborúról, a háború céljairól. Kiegészítő módszerként a korszak plakátjait alkalmazhatjuk, hogy megmutassuk a diákoknak, miként volt manipulálható a korszak embere, s ezt állítjuk

---

<sup>6</sup> Szabó Magda: *Abigél*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1982. 29. (Letöltve: 2017. 03. 18.)

<sup>7</sup> Szabó Magda: *Abigél*. Budapest, Móra Kiadó, 2014. 283. (Letöltve: 2017. 03. 19.)



szembe Vitay tábornok Ginának mondott monológiával az elvesztett háborúról. (Fontos: ez a feladat érett osztályt kíván). A szövegrészeket megbeszélése irányított kérdésekkel történt, amelyeket csoportmunkában válaszoltak meg a diákok, és azt ismertették egymással. (Pl. Miért a Fájdalom szobrát gallérozza a hazátlan bitang? Miért hívják hazátlan bitangnak?)



A korszak plakátjai (szemléltetésként)

Azt gondolom, hogy ez kiemelten fontos téma az *Abigél* kapcsán, maga Szabó Magda is így írt erről: „Az *Abigél* azt szerette volna megmutatni, hogy nincs közösség, amelyet el nem ér a háború, de csak másodsorban egy felekezeti leányiskola Hitler-korabeli ábrázolása. [...] Mindent beleírtam, amit nekem kellett volna megtennem, aki tanú voltam és kortárs, de nem lettem több egy büntudatos szemlélőnél.”<sup>8</sup>

Így mindenképp fontosnak tartottam, hogy ezzel dolgozzunk a regény elemzése során, hű maradvány Szabó Magdához. A diákok önállóan, irányított módon olvasták a regényt, azokat a részeket keresve, amelyek a történelem fenyegető, rejtett vagy kevésbé rejtett létét mutatják. Olyan részeket emeltek ki, mint hogy Vitay tábornok más néven ír leveleket, hogy König ellenállóként felveszi a szerencsétlen tanár szerepét, amellyel minden gyanút elterel magáról. Meglepve tapasztaltam, hogy mennyire értően olvasnak a diákok, ha van cél, olyan apró részleteket emeltek ki a regényből König kapcsán, mint Gina megállapítása, miszerint Königet észre se lehet venni.

<sup>8</sup> Szabó Magda: *Kívül a körön*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1982. 404.

A holokauszt-szakköröm egyik témája volt az „Okmányok” fejezet, Bánki-ék története, 1944 márciusának rendeletei. A fejezet érzékenyen és árnyaltan, mégis a történelmet ismerve, átütő erővel ábrázolja a magyar történelmi helyzetet, a zsidótörvényeket.

### c) Döntések és választások (mindkét osztályban)

Az *Abigél* szereplői nagyon sok döntést hoznak, legyenek diákok vagy felnőttek, ezek a döntések nem mindig helyesek, és sokszor mások életére is hatással vannak. A *belső hang módszerével*<sup>9</sup> a diákok, legyenek fiúk vagy lányok, elgondolkozhattak egy-egy szereplő döntéséről, annak helyességéről, következményeiről, miértjeiről. Egy-egy diák kiválasztott egyet a meghatározott szereplők közül, és a belső hang hangján szólalt meg, de nagyon fontos volt a tanár irányító szerepe is. A belső hang lényege, hogy a diák egyes szám első személyben mondja el, miért cselekedett úgy, ahogy, mire gondolt, gondolhatott. (Jó példa erre Kuncz Feri döntése, aki el akarja fogni Vitay tábornokot, és Ginát felhasználva akarja megzsarolni őt. Pro: *Azért cselekedtem így, mert őszintén meg voltam győződve arról, hogy ez a helyes.* Kontra: *Azért cselekedtem így, mert azt akartam, hogy elismert katona legyek.*)

Minden egyes belső hang játék után megbeszéltük a hallottakat. Itt a cél nem csupán az állásfoglalás volt, illetve annak helyességének a megvitatása, hanem a beleérző képesség fejlesztése, a tettek mögé látás képességének erősítése is. Megjegyzendő, hogy ez a módszer jól alkalmazható a nyelvtanórai érvelés témakörénél is, az érvelés tanítására, fejlesztésére, így a tantárgyközi is megvalósul. A „vitatkozási, a jó érvelési képességet mindinkább fontosnak tartja az iskola. Elengedhetetlen ez a képesség az önálló kritikus gondolkodáshoz, a felelős döntéshozáshoz. Nem nagyon tudunk olyan életutat elképzelni, amelynek során ne lenne előnyösebb, ha valaki jól, hatékonyan tud érvelni, vitatkozni.”<sup>10</sup>

### d) Élményszerűség

Mint a legtöbb cselekményt elbeszélő mű, az *Abigél* is kiválóan alkalmas arra, hogy megmozgassa a diákokat. Irodalmi műveknél nagyon fontos számomra, hogy a diákok számára élményt jelentsen maga a mű, és ne a penzum-szerűsége domináljon. A művel való foglalkozás zárására szoktam alkalmazni az állókép játékot, amelynek a lényege, hogy a diákok csoportonként egy jelenetet ragadnak ki a műből, amelyet állóképben mutatnak be. A többi diák feladata, hogy kitalálja és vázolja az adott jelenetet és annak szereplőit. „Ez

<sup>9</sup> Eck Júlia, *Drámajáték a középiskolai irodalomórán*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2000. 121 skk.

<sup>10</sup> <https://www.nyest.hu/hirek/disputa-a-vitatkozas-tanitasa> (Letöltve: 2017. 03. 20.)

a tevékenység fokozza a diákok érdeklődését és kíváncsiságát a téma iránt, továbbá a kommunikációs készségüket is fejleszti, illetve gyakoroltatja a csoportmunkát.”<sup>11</sup>

Még sorolhatnám azokat a részeket, amelyeket sikeresen lehet alkalmazni az *Abigél* kapcsán, azonban úgy érzem, hogy a lényeg egyértelmű: Szabó Magda képes volt egy olyan regényt alkotni, amely nem csupán izgalmas és remekül megírt, de alkalmas változatos pedagógiai célok segítésére is, legyen az olvasóközönség csak fiú vagy csak lány.

---

<sup>11</sup> <http://www.muzeumpedagogia.org/content/j%C3%A1t%C3%A9k> (Letöltve: 2017. 03. 20.)



## NÉVMUTATÓ

### A

Aczél Judit 83  
Ady Endre 269, 283, 291  
Aho, Otto 261, 262–263  
Airila, Martti 259,  
Albert Sándor 254, 274,  
Antal Gábor 82, 86, 88  
Antalfai Márta 95–96, 98  
Apollodórosz 106, 109  
Arany János 260, 307  
Arisztotelész 195  
Asimov, Isaac 291  
Assmann, Aleida 131

### B

Babarczy Eszter 310  
Babits Mihály 197, 301  
Bagarry-Karátson, Nicole 270–271  
Bahr, Hermann  
Bahtyin, Mihail Mihajlovics 141,  
146, 185–187, 190–191, 311  
Bakcsi Botond 76  
Bal, Mieke 48  
Balázs Ádám 195  
Balázs Géza 239  
Balogh Lajos 156  
Bańcerowski, Janusz 102  
Bangha Imre 230  
Bányai Gábor 149, 154  
Bárczi Géza 307  
Mária 238  
Barthes, Roland 167, 310  
Bata Imre 24, 154  
Bataille, Georges 181, 184, 191  
Baudrillard, Jean 166  
Baumgarten Ferenc 193, 195  
Bécsy Ágnes 34

Béládi Miklós 52, 81, 83, 88, 250  
Benedek Miklós 130  
Benjamin, Walter 220–222  
Benkő Loránd 198  
Ben-Porat, Ziva 134  
Beöthy Zsolt 308  
Bercsényi László 278  
Bercsényi Miklós 278  
Berzsenyi Dániel 309–311, 313, 317  
Beuve-Méry, Alain 270  
Birkenbihl, Vera 238, 240  
Birnbbaum, Marianna D. 23  
Blanchot, Maurice 181, 184, 191  
Bocskai István 297  
Bodnár György 166  
Bodnár Mihály 153  
Bogan, Louise 105  
Bókay Antal 124  
Bolen, Jean Shinoda 96, 99–100  
Bollobás Enikő 105, 119  
Bónus Tibor 85  
Bottyán János 156  
Bozók Ferenc 193  
Brickell, Katherine 170  
Buda Béla 235–236, 238, 240  
Budaházy-Mester Dolli 238

### C

Calvino, Italo 302  
Clavel, André 285  
Cohn, Dorrit 52, 57, 64, 110–112  
Cooley, Charles Horton 170  
Culler, Jonathan 115  
Currie, Mark 122, 135  
Czakó Gábor 291  
Czóbel Minka 6, 179–183, 185–187,  
189–191

## **CS**

Cs. Nagy Ibolya 150  
Csekey István 260  
Cseresnyés Dóra 52  
Csokonai Vitéz Mihály 295,  
297–298, 307  
Csulák Mihály 152  
Csűry Bálint 305, 307

## **D**

Dadvandipour Zsuzsanna 237  
Darkó Jenő 305–306  
Datta, Ayona 170  
Deák Gábor 154  
Derrida, Jacques 77, 80, 221  
Déry Tibor 210, 259, 269  
Devecseri Gábor 109  
Dhanjal, Beryl 31  
Diós István 98  
Doolittle, Hilde 105  
Drahota-Szabó Erzsébet  
Draughon, Stefan 227–228

## **E**

Eck Júlia 342  
Eliot, T. S. 106  
Erdődy Edit 51, 83–85  
Esterházy Pál 23  
Esterházy Péter 11–13, 17–19,  
23–24, 83, 105, 210, 227, 285  
Euripidész 117

## **F**

Falus Róbert 94  
Faragó Vilmos 153–154  
Faulkner, William 85  
Fehér Eszter 52. 93, 239  
Fehér M. István 127–128  
Fejes Endre 262  
Ferencz Anna 48  
Filep Tamás Gusztáv 249–250

Fioláné Komáromi Gabriella 148  
Florin, Szider 267–268, 272  
Fodor István 235  
Fogarasi György 39  
Forgács Attila 168  
Foucault, Michel 88, 90, 162–163,  
171  
Földes Anna 65, 153  
Földes Jolán 260  
Földi Mihály 260  
Franz, Marie-Luise von 99  
Freud, Sigmund 94, 123, 128  
Frye, Northrop 141

## **G**

Gadamer, Hans-Georg 138  
Gál Nagy István 298  
Galsai Pongrác 148  
Gács Anna 110  
Gárdonyi Géza 258–259  
Genette, Gérard 58, 106, 132, 311  
Gennep, Arnold van 91  
Gergen, Kenneth J. 70  
Gergen, Mary M. 70  
G. Kovács László 249–250  
Gocsál Ákos 110  
Goffman, Erving 165  
Golubeva, Irina 243–244  
Görzl Emma  
Görömbei András 261  
Graves, Peter J. 99–100, 119  
Griffin, Em 237

## **GY**

Gyurkó Géza 153, 155

## **H**

H. Nagy Péter 248  
Halasy-Nagy József 195  
Hamvas Béla 289, 293–296  
Hamy, Viviane 270–271, 278

Hannula, Mandi 259  
Hargitai Andrea 11  
Hári Sándor 153  
Harsányi Zsolt 259–260  
Hartmann, Reinhard Rudolf Karl 208  
Hász Róbert 270  
Hatvani Andrea 238  
Heidegger, Martin 290  
Heikkilä, Päivi 260–261  
Héjja-Nagy Katalin 238  
Helmeczi Mihály 305, 311, 314–315  
Heltai Pál 229  
Herczeg Ferenc 258–259  
Herder, Johann Gottfried von 201  
Hites Sándor 132, 137  
H. Nagy Péter 248  
H. Varga Gyula 239  
Honti Katalin 155  
Horatius Flaccus, Quintus 198,  
295–296, 299  
Horpácsi Sándor 149, 156  
Horváth Futó Hargita 157  
Huxley, Aldous 123  
Hyde, Lewis 107

## I

Illyés Gyula 259  
Imre László 308  
Iser, Wolfgang 33, 42–43

## J

Jacobi, Jolande 102  
Janikovszky Éva 148, 151, 262  
Jastrzębska, Jolanta 107  
Jenks, Chris 185  
Jenny, Laurent 141  
Jókai Mór 146, 209, 258–260, 269,  
317  
Józsa Péter 229

József Attila 29, 269  
Jung, Carl Gustav 68, 93–100, 102  
**K**  
Kabdebó Lóránt 27, 80, 87, 93, 141,  
161, 228, 301–302  
Kádár János 183  
Kaffka Margit 249  
Kálnási Árpád 278  
Kaló Krisztina 27, 279  
Kanyó Zoltán 311  
Kaposi László 322, 330, 332  
Karácsony Sándor 289–293, 299  
Karanko, Outi 262  
Karátson Endre 271  
Kardos Tibor 87  
Karig Sára 260–261  
Karinthy Frigyes 270  
Károli Gáspár 151  
Kárpáti Bernadett 106–107, 117  
Katona Gergely 33  
Kazakova, Tatjana Anna 205–206  
Kazinczy Ferenc 307–309, 313  
Kegyes Erika 27  
Kelemen Didák 11  
Kennedy, Duncan F. 106  
Kertész Imre 227, 265  
Kinnunen, Aarne 263  
Kierkegaard, Søren 73  
Kiss Tamás 183  
Klaniczay Gábor 166  
Klaniczay Tibor 261  
Klaudy Kinga 206–207, 274  
Klebensberg Kunó 258  
Kóczy Á. László 75  
Kocsák Tibor 169  
Kocsány Piroska 208  
Kodály Zoltán 271  
Koller, Werner 208



Komisszarov, Valerij Nyikolajevics 206  
Konrád György 210, 227, 262  
Kónya Judit 68, 70–71, 145  
Kosztolányi Dezső 85, 152, 269–270  
Kosztrabszky Réka 51,  
Kölcsey Ferenc 259, 301, 303, 305,  
307, 309–317  
Körmendi Judit 155  
Körömi Gabriella 27, 250, 257,  
270–271, 273, 279  
Kristeva, Julia 185, 190–191  
Kuczka Péter 154  
Kukorelli Katalin 237, 243  
Kulcsár Szabó Ernő 98, 100, 121,  
127, 132, 194, 201  
Kulcsár-Szabó Zoltán 138  
Kusper Judit 27, 250, 271, 273, 279

## **L**

Laakso, Johanna 261  
Lahdelma, Tuomo 260–262  
László János 28–29, 33, 39, 70  
László Melinda 239  
Legeza Ilona 303  
Lengyel Balázs 81–82, 84, 88  
Lévi-Strauss, Claude 77  
Levy, Jiri 207–209  
Lewin, Jane E. 58  
Lipták Ildikó 330, 332  
Lodge, David 135  
Lowell, Amy 105  
Lőcsei Gabriella 146, 155–156  
Lőrincz Julianna 27, 80, 205–207,  
248, 251  
Lukovics Jánosné 39

## **M**

Macrea, Norman 291  
Madách Imre 307

Magyar Miklós 83  
Man, Paul de 39, 97, 305  
Márai Sándor 24, 227, 259, 265, 289  
Marsó Paula 77  
Máté Orsolya 118  
Mauss, Marcell 79, 168  
McAdams, Dan P. 29  
McCaffery, Larry 136  
McDowell, Linda 172–173  
Méliusz Juhász Péter 298  
Menyhért Anna 71  
Merényi Oszkár 313  
Mészáros Beáta 330, 332  
Mészöly Miklós 262  
Metsistö, Olavi 262  
Miklós Tibor 169  
Mikszáth Kálmán 258–259, 269, 296  
Milosevits Péter 24  
Molnár Ferenc 227, 269  
Molnár Gábor Tamás 43, 128  
Móra Ferenc 262  
Móricz Zsigmond 259  
Mudrák József 307  
Mujzer-Varga Krisztina 267  
Musil, Robert 158

## **N**

Nacsády József 51, 81–82, 88  
Nagy Péter 51, 82, 86  
Navracsics Judit 237, 243  
Nemes Nagy Ágnes 193–194  
Németh László 259  
Neumann János 75, 291  
Newmark, Peter 207  
Nietzsche, Friedrich 128  
Numminen, Jaakko 260

## **O**

Ocskay György 11  
Odorics Ferenc 157

Orosz Magdolna 121, 141, 179

Osztovits Levente 270–271

Ottlik Géza 157–159

## Ö

Ördög Ferenc 158

Örkény István 209, 265

## P

Paetzke, Hans Henning 210–220, 222–225

Pál József 31

Pándiné Csajági Mária 326–330

Pap Károly 306–309

Pápay József 307

Papp-Váry Elemérné 259

Pázmány Péter 11

Pennanen, Eila 264

Penttilä, Aarni 260

Peromies, Aarno 262

Perri, Carmela 134

Pethőné Nagy Csilla 337

Petőfi Sándor 194, 258–260, 280, 295, 307–308

Petrarca, Francesco 296

Philippe, Chantal 270–271, 274–282, 284–285

Pintér Jenő 208

Pomogáts Béla 51, 81, 83, 169,

## R

R. Kiss Kornélia 39

R. Molnár Emma 239

Räikkönen, Erkki 258

Raittila, Anna-Maija 262

Rájnás József 198

Rákos Péter 249–250

Rákos Sándor 82, 90

Rey, Alain 278

Ricoeur, Paul 39–40, 122–123, 144

Riffaterre, Michael 137

Rigó Béla 146–147, 149–150, 153

Rix, Len 228, 230–231, 233–234

Rónay György 81–82, 84

Rónay László 52

Rosszijanov, Oleg Konsztantino-  
vics 241, 248, 269–270, 274–279,  
281–284

Rousseau, Jean-Jacques 55, 76, 338

## S

S. Nagy Katalin 166

Salola, Eero 259

Saly Noémi 79, 168

Sas György 154–155

Schelbitzki Pickle, Linda 110, 122

Sík Csaba 182

Síklaki István 311

Simigné Fenyő Sarolta 237, 243

Simmel, Georg 73–74

Simon Szabolcs 27

Simon Zoltán 83

Simon, Cherry 221

Sinka Annamária 93

Soltész Márton 169

Somogyi Szilárd 169

St. Vincent Millay, Edna 105

Sutyák Tibor 88, 162, 171

## SZ

Szabó Dániel 237, 243

Szabó Elek 49

Szapphó 110

Szauder József 310

Szauder Józsefné 310

Szegedy-Maszák Mihály 132,  
157–159, 248

Szemere Pál 309

Szénási Ferenc 302

Szentesi Zsolt 96–97

Szerb Antal 228, 270, 301

Szerencsi Éva 154, 156  
Szilágyi Ferenc 156  
Szilágyi Zsófia 152  
Sziráky Judit 82  
Sziráky Judith 249  
Szobotka Tibor 33, 39  
Szopori Nagy Lajos 258, 262  
Szőke Julianna 39  
Sztancsik Veronika 94–95  
Schelbitzki Pickle, Linda 110, 112

## T

Takács Judit 27, 271  
Tamás Attila 261  
Tamás István 154  
Tamusné Molnár Viktória 306–307  
Tardos Tibor 271  
Tarján Vera 155–156  
Tarvainen, Anna 261  
Tasso, Torquato 296  
Teller Ede 291  
Telling, Dušan 251  
Thies, Vera 209–220, 222–225  
Thomka Beáta 28, 33, 39, 52, 70, 97, 110, 122, 131, 138  
Thököly Éva 23  
Tóbiás Áron 195  
Toldy Ferenc 308  
Tompai László 307  
Tompai Mihály 199  
Tüskés Tibor 29  
Tyler, Edward Burnett 229

## U

Újszászi Ilona 39  
Újvári Edit 31

## Ü

Ülkei Zoltán 70

## V

V. Raisz Rózsa 239  
Vajk Vera 155  
Valkó Mihály 155  
Váncsa István 153  
Váradi Ágnes 42  
Varga Csaba Béla 31  
Varga Domokos 24  
Varga László 305  
Vargyas Zoltán 91  
Várkonyi Benedek 240  
Varpio, Yrjö 257–258, 262  
Vaszari Judit 39  
Vecsernyés Ildikó 264  
Venuti, Lawrence 207, 274  
Veres András 157  
Veres Ildikó 296  
Veress József 155  
Vergilius, Publius Maro 105–108, 132–133, 138, 140–141  
Vermes Albert 272  
Verrasztó Gábor 39  
Veszelszki Ágnes 239  
Vickó Árpád 13  
Viczián János 98  
Vincze Ferenc 195  
Vincze Tamás 308  
Virág Benedek 198  
Vlahov, Szergej 267–268, 272  
Vörösmarty Mihály 301, 317

## W

Weöres Gyula 260–261  
Wichmann, Irene 258  
Wittgenstein, Ludwig 289  
Wolf, Christa 105–106, 108–110, 112–113, 116, 118–119  
Woolf, Virginia 34

## **Z**

Z. Kovács Zoltán 313

Zaicz Gábor 198

Zalai Béla 290

Zalka Máté 270

Zappe László 150

Zay László 151–152

Zeman László 248

Zilahy Lajos 260

Zöldi László 163

Zrínyi Miklós 296

Zumthor, Paul 139

## **ZS**

Zsadányi Edit 119

Zsurzs Éva 155, 169







Szabó Magdát valójában nem kell felfedezni vagy újralfedezni, hiszen napjainkban is az egyik legolvasottabb magyar szerző mind idehaza, mind külföldön, műveit számos nyelvre fordították le, sikere megkérdőjelezhetetlen. Kötetünkben körüljárjuk e népszerűség lehetséges okait, rávilágítunk a művek narratív struktúrájából vagy éppen lélektani felépítettségéből fakadó jelentéseire, bemutatjuk a befogadás működési elveit, azaz igyekszünk láthatóvá tenni e szövegek dinamikáját, felépítettségét, különös látásmódját.

Az elemzések során a legnépszerűbb, legolvasottabb művek (Az ajtó, Abigél, A pillanat) bemutatása mellett külön fejezetet szentelünk Szabó Magda lírájának is. Több szerzőnk Szabó Magda műveinek külföldi fogadtatását vagy éppen a fordítások stilisztikai, kulturális jegyeit értelmezi, hogy végül körvonalazódjon egy mai Szabó Magda – akit most olvasunk, s aki a mi nyelvünkön képes szólni.

*A kötet szerzői:*

Herédi Rebeka, Kaló Krisztina, Kapus Erika, Kárpáti Bernadett, Kegyes Erika, Kispál Dániel, Kosztrabszky Réka, Körömi Gabriella, Kusper Judit, Lőrincz Julianna, Maczák Ibolya, Mizser Attila, Nagy Csilla, Nász Barbara, Németh Nikolett, Onder Csaba, Pataky Adrienn, Schaffer Anett, Simon Szabolcs, Sinka Annamária, Soltész Márton, Szentesi Zsolt, Takács Judit, Tóth Mercédesz, Veres Ildikó